Journal of Faslo el-khitab مجلة فصل الخطاب
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
Vol 15, N° 02, Juin2026, pp 767 - 779

تاريخ الاستلام(2026/02/27) تاريخ القبول(2026/05/14) تاريخ النشر (2026/06/30)

Falsification de l'Histoire et écriture exhumatoire dans Tristesse de la terre d'Éric Vuillard

Falsification of History and Exhumatory Writing in Éric Vuillard's 'Tristesse de la terre'

BELFATNACI Fethi
Laboratoire LILETI « Interdisciplinaire des Langues Étrangères et des Technologies Innovantes »
Université Ahmed Ben Yahia EL-Wancharissi,
Tissemsilt(Algérie),fethi14magister@gmail.com

Résumé:
Cet article examine la falsification de l'histoire à travers le *Wild West Show* de Buffalo Bill dans *Tristesse de la terre* d'Éric Vuillard. La problématique centrale interroge les mécanismes par lesquels le divertissement de masse manufacture un récit mythologique qui efface la réalité historique violente de la conquête de l'Ouest. L'analyse met en lumière la puissance de cette écriture exhumatoire : elle déterre ce que le spectacle a recouvert. En démontant ainsi les ressorts de la fabrication du mythe, *Tristesse de la terre* nous donne les outils pour déconstruire les récits qui nous sont imposés et nous rappelle que le travail de l'écrivain, comme celui de l'historien, est aujourd'hui plus que jamais de regarder les angles morts de la représentation – de ramener à la surface ce que le grand show du monde s'acharne à recouvrir.

Mots clés : Falsification ; conquête ; mémoire collective ; écritureexhumatoire ; contre-spectacle

Summary:
This article examines the falsification of history through Buffalo Bill's Wild West Show in Éric Vuillard's Tristesse de la terre. The central research question explores the mechanisms by which mass entertainment constructs a mythological narrative that erases the violent historical reality of the conquest of the American West. The analysis highlights the power of what can be described as "exhumatory writing," which uncovers what the

Corresponding Author:BELFATNACI Fethi, **e-mail:** fethi14magister@gmail.com

spectacle has concealed. By deconstructing the processes behind myth-making, Tristesse de la terre provides critical tools for challenging imposed narratives and reminds us that the role of both the writer and the historian is, more than ever, to expose the blind spots of representation—to bring to light what the grand spectacle of the world strives to obscure.

Keywords: falsification; conquest; collective memory; exhumatory writing; counter-spectacle

Introduction

« Le spectacle est l'origine du monde » (Vuillard, 2014: 3). Cette phrase, qui ouvre le chapitre central de *Tristesse de la terre* d'Éric Vuillard, frappe d'emblée par sa radicalité. Elle ne se contente pas d'affirmer la toute-puissance du divertissement dans nos sociétés contemporaines ; elle en inverse la chronologie communément admise. Le *reality show*, cette figure emblématique de notre modernité médiatique que l'on croit être l'ultime avatar du divertissement de masse, n'en serait en réalité que le prolongement tardif. Son origine véritable, nous dit Vuillard, se trouve ailleurs, à la charnière des XIXe et XXe siècles, dans les plaines poussiéreuses d'une Amérique en pleine conquête d'elle-même. Cette origine, c'est le *Wild West Show* de Buffalo Bill Cody, ce spectacle itinérant qui, pendant plus de trente ans, a transporté sur les scènes du monde entier une version mythifiée et héroïque de la conquête de l'Ouest.

L'histoire que raconte Vuillard dans ce récit dense et acéré commence dans les années 1880, au moment précis où les guerres indiennes touchent à leur fin et où les dernières poches de résistance amérindienne sont méthodiquement anéanties. C'est lorsque la conquête s'achève dans le sang et la violence que sa représentation spectaculaire commence. Buffalo Bill, ancien chasseur de bisons devenu légende vivante grâce aux romans à quatre sous qui racontent ses aventures, entreprend de mettre en scène cette histoire encore fumante. Il recrute d'anciens ennemis, les transforme en acteurs, et leur fait rejouer leurs propres défaites devant des foules fascinées. Entre 1883 et 1913, des millions d'Américains et d'Européens vont ainsi applaudir des reconstitutions de batailles où de « véritables Indiens jouent leur propre défaite » (Kasson, 2000 : 16). Le spectacle devient alors ce que Vuillard appelle une « machine à divertir », une entreprise industrielle qui, au moment de l'Exposition universelle de Chicago en 1893, attire jusqu'à quarante mille personnes par jour. Cette entreprise de divertissement est en réalité une machine à produire de la mémoire collective, une version épurée et héroïque d'une histoire faite de violence, de spoliation et de génocide. Comme le souligne la critique, le Wild West Show est le « spectaculaire grand œuvre de falsification de la conquête de l'Ouest et du génocide indien, matrice du mythe américain et ancêtre primordial du reality show » (Maugey, 2015 : 56).

Né en 1968, Éric Vuillard s'est imposé comme une voix singulière dans le

paysage littéraire français. Cinéaste de formation, il a développé une écriture tendue, nerveuse, qui procède par fragments et par chocs, avec un goût prononcé pour les angles morts de l'histoire et une attention aux détails infimes qui révèlent soudainement toute la violence d'une époque. *Tristesse de la terre*, publié en 2014, se présente comme une « histoire de Buffalo Bill Cody », mais ce sous-titre modeste dissimule une ambition beaucoup plus vaste : démonter les mécanismes par lesquels le spectacle fabrique et impose un récit mythologique destiné à remplacer la réalité historique.

Comment Éric Vuillard met-il en lumière ces mécanismes de falsification ? Pour répondre à cette question, nous analyserons d'abord les procédés de cette fabrique du mythe – transformation des acteurs historiques en personnages, marchandisation des reliques, mise en scène de l'histoire. Puis nous interrogerons ce que le spectacle laisse dans l'ombre : la réalité du génocide, la violence économique, le massacre de WoundedKnee. Enfin, nous montrerons comment l'écriture de Vuillard constitue elle-même un contre-spectacle, une tentative de déterrement de l'histoire enfouie – une écriture que nous proposons de qualifier d'«*exhumatoire* ».

Cette étude s'inscrit dans une approche pluridisciplinaire qui articule analyse littéraire, critique historique et philosophie du spectacle. Elle mobilise d'une part les outils de la narratologie pour étudier les procédés d'écriture de Vuillard (style fragmenté, usage du pronom « on », montage des scènes), et d'autre part les concepts théoriques issus de la sociologie critique (Debord, *La Société du spectacle*) et de la philosophie de l'histoire (Benjamin, *Thèses sur le concept d'histoire*). L'analyse procède par confrontation systématique entre la représentation spectaculaire (le Wild West Show) et la réalité historique documentée (mobilisation des travaux de Brown, Greene, Kasson et Ostler).

C'est à la lumière de cette méthodologie que nous répondrons à la question centrale : comment Éric Vuillard met-il en lumière les mécanismes de falsification de l'histoire ? Nous analyserons d'abord les procédés de cette fabrique du mythe – transformation des acteurs historiques en personnages, marchandisation des reliques, mise en scène de l'histoire. Puis nous interrogerons ce que le spectacle laisse dans l'ombre : la réalité du génocide, la violence économique, le massacre de WoundedKnee. Enfin, nous montrerons comment l'écriture de Vuillard constitue elle-même un contre-spectacle, une tentative de déterrement de l'histoire enfouie – une écriture que nous proposons de qualifier d'«exhumatoire ».

2. Le Wild West Show comme machine à fabriquer le mythe

2.1 Des acteurs historiques aux personnages de légende

Le premier mécanisme que Vuillard met au jour est celui de la transformation des acteurs historiques en personnages de légende. Cette opération s'exerce d'abord sur Buffalo Bill lui-même. L'ancien chasseur de bisons,

employé du chemin de fer, devient un héros de *dime novels* avant même de monter sur scène. « Vers 1867, alors qu'il bossait pour le chemin de fer, les employés lui donnèrent ce surnom de Buffalo Bill. Et puis, il raconta ses aventures, par hasard, entre deux cognes, à Ned Buntline, qui en fit un roman bon marché. Sa vie lui échappe. La grande puissance contrefactrice l'aspire à elle, le duplique, le corrige » (Vuillard, 2014 : 23). Ce passage est crucial : il montre que le mythe précède l'homme, que la légende est plus forte que la réalité. L'historienne Joy S. Kasson note à ce propos que « Buffalo Bill est peut-être le premier exemple d'une célébrité moderne, dont la vie publique est indissociable de sa représentation médiatique » (Kasson, 2000 : 22). Lorsque Buffalo Bill monte enfin sur scène, il est déjà un personnage de fiction. Il lui faut alors « se conformer à son personnage », « s'imiter lui-même ». Le résultat est vertigineux : « Sa vie sera la parodie de sa vie, en quelque sorte une autre vie fabriquée, promise à d'autres » (Vuillard, 2014 : 23). Le comble est atteint lorsque Buffalo Bill, ayant joué des centaines de fois une version révisée de la bataille de LittleBig Horn où il sauve Custer, finit par y croire lui-même.

Mais le cas le plus emblématique de cette transformation est celui de Sitting Bull. Le vainqueur de LittleBig Horn, le chef légendaire qui a humilié le 7e de cavalerie, devient une attraction de foire. Vuillard insiste sur le paradoxe : « La force de son spectacle (et sans doute ne le comprenait-il pas vraiment d'où elle venait), l'idée dont il tirait son authentique substance, ce qui le rendait irrésistible, c'était la présence des Indiens, de véritables Indiens. Oui, les gens ne venaient sans doute que pour ça » (Vuillard, 2014 : 10). Le public vient voir les Indiens, mais il vient les voir pour les haïr, pour confirmer ses préjugés. Richard White avance, dans sa préface à une étude sur le Wild West Show, que « le public venait voir les "vrais" Indiens, mais il venait surtout voir la confirmation de ce qu'il croyait déjà savoir d'eux » (cité par Kasson, 2000 : 167). Sitting Bull, engagé pour 50 dollars par semaine, effectue sa parade sous les huées. « Il n'y a pas d'histoire possible. Le passé est entouré de gradins et les spectateurs veulent voir ces fantômes. […] Ils ne veulent pas les entendre. Ils ne veulent pas leur parler. Ils veulent les voir » (Vuillard, 2014 : 19). La photographie célèbre où Sitting Bull et Buffalo Bill se serrent la main résume cette imposture : « Sur cette célèbre photographie, Sitting Bull et Buffalo Bill se tiennent la main pour toujours. Pourtant, non seulement cette poignée de main ne veut rien dire, ce n'est rien d'autre qu'un coup de pub » (Vuillard, 2014 : 16). L'image fixe pour l'éternité un mensonge : celui de la réconciliation, alors que la réalité est celle de la dépossession et de la mort prochaine.

2.2. Les coulisses de la fiction : l'invention du show-business

Le deuxième mécanisme est celui de l'industrie du spectacle, incarné par deux figures hautes en couleur : John Burke et Charles Bristol. Burke, que Vuillard présente comme « un margoulin de la pire espèce » (Vuillard, 2014 : 13), est l'inventeur du show-business. « Lui qui avait été journaliste, courtier, directeur

d'une troupe d'acrobates, grâce à une rencontre parfaite de l'homme avec son temps, il inventa le show business » (Vuillard, 2014 : 13). C'est lui qui recrute Sitting Bull, organise les tournées, transforme un cirque ambulant en une entreprise colossale employant 800 personnes, 500 chevaux et des dizaines de bisons. Le Wild West Show devient « une autre arche de Noé » (Vuillard, 2014 : 29), mais une arche qui porte un nouveau mythe.

Charles Bristol, lui, incarne un autre aspect de cette entreprise : le commerce des reliques. Ancien manager du Wild West Show, il devient propriétaire d'un stand à l'Exposition universelle de Chicago en 1893. Il y expose des « reliques indiennes », notamment « le cadavre séché d'un nouveau-né indien » (Vuillard, 2014 : 3). Vingt et un millions de visiteurs défilent, admirant les merveilles de la technologie – une Vénus de Milo en chocolat – et, accessoirement, ce bébé mort. Mais le plus terrible est ailleurs : Bristol a fait équipe avec un certain Riley Miller, « un assassin et un voleur [qui] scalpait et déshabillait les Indiens morts, il les assassinait puis il leur prenait leurs mocassins, leurs armes, leurs tuniques, leurs cheveux, tout. Hommes, femmes ou enfants. Une partie des reliques exposées par Bristol à la foire de Chicago venait de là » (Vuillard, 2014 : 6). La conclusion de Vuillard est implacable : « On voit par là que le spectacle et les sciences de l'homme commencèrent dans les mêmes vitrines, par des curiosités recueillies sur les morts. Ainsi, de nos jours, sur les rayonnages des musées, partout dans le monde, on ne trouve rien d'autre que des dépouilles, des trophées. Et ce que nous y admirons d'objets nègres, indiens ou asiates fut dérobé sur des cadavres » (Vuillard, 2014 : 7). Cette réflexion rejoint celle de Guy Debord dans *La Société du spectacle* : « Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale » (Debord, 1967, thèse 42). Chez Vuillard, la marchandise suprême est le cadavre lui-même, transformé en objet de curiosité et en source de profit. Le spectacle, le musée, la science : tous participent de la même entreprise de dépossession.

2.3. La mécanique du spectacle : du réel à sa représentation idéalisée

Le troisième mécanisme est celui de la mise en scène elle-même. Le Wild West Show ne propose pas des numéros de cirque ordinaires, mais « une véritable mise en scène de l'Histoire » (Vuillard, 2014 : 4). À l'Exposition universelle de Chicago, « pendant que l'Exposition universelle célébrait la révolution industrielle, Buffalo Bill exaltait la conquête » (Vuillard, 2014 : 4). Le public vient chercher « du mouvement et de l'action. La réalité elle-même » (Vuillard, 2014 : 10). Mais cette réalité est soigneusement reconstruite. Vuillard analyse la recette : « Il fallait stupéfier le public par une intuition de la souffrance et de la mort qui ne le quitterait plus. […] Il fallait que devant lui, des silhouettes humaines poussent un cri et s'écroulent dans une mare de sang » (Vuillard, 2014 : 11). La mort devient un spectacle, les balles sont à blanc, les morts se relèvent. Le public peut frissonner en toute sécurité.

L'exemple le plus frappant de cette reconstruction est la mise en scène de la mort de Sitting Bull et du massacre de WoundedKnee. Dans le spectacle, Sitting Bull meurt héroïquement, tué par un soldat américain après un combat loyal. Or la réalité est tout autre : Sitting Bull a été assassiné à l'aube du 15 décembre 1890 par des policiers indiens venus l'arrêter, abattu à bout portant, son cadavre poussé du pied. Vuillard souligne les distorsions : « La fiction a de ces à-peu-près qui faussent tout » (Vuillard, 2014 : 40). Les policiers indiens deviennent des soldats américains, l'assassinat devient un combat, la victime devient un ennemi vaincu. Pour WoundedKnee, la transformation est plus radicale encore : le massacre devient une « bataille » où l'armée américaine triomphe héroïquement. L'historien Jerome A. Greene, dans son étude exhaustive du massacre, confirme que « WoundedKnee fut une tuerie unilatérale, et non une bataille. Sur les 200 Indiens tués, plus des deux tiers étaient des femmes et des enfants » (Greene, 2014 : 245). L'écart entre la réalité historique et sa représentation spectaculaire est ici abyssal.

Trois mécanismes complémentaires, que nous venons d'analyser, soutiennent cette entreprise de falsification : la transformation des acteurs historiques en personnages de légende, l'industrialisation du spectacle par des figures comme Burke et Bristol , et la mise en scène systématique d'une version idéalisée des événements. Le Wild West Show apparaît ainsi comme une véritable machine à ré-écrire l'histoire.

3. Les angles morts de la représentation : ce que le spectacle occulte

3.1. Le « Progrès » en procès : violence économique et politique

Derrière le mythe héroïque de la conquête, le texte de Vuillard laisse affleurer une tout autre réalité : celle de la violence économique et politique. Les véritables acteurs de la conquête ne sont pas les cow-boys intrépides, mais des hommes d'affaires et des généraux. Vuillard évoque le général Sherman, « qui chevauche aujourd'hui quatre ou cinq tonnes de bronze dans la plus noble allée de Central Park » (Vuillard, 2014 : 41). Ce Sherman déclarait que les Sioux devaient être exterminés « hommes, femmes, enfants ». L'historien Dee Brown, dans son ouvrage fondateur *Enterre mon cœur à WoundedKnee*, cite en effet Sherman déclarant sans ambages : « Nous devons agir avec une vengeance contre les Indiens, même s'il en résulte leur extermination » (Brown, 1973 : 186). « N'avait-il pas fait le vœu de rester dans l'Ouest jusqu'à ce que tous les Indiens, absolument tous les Indiens – ce sont ses propres mots –, aient été tués ou déportés ? » (Vuillard, 2014 : 41). Et c'est lui encore qui décida d'anéantir les troupeaux de bisons, principale ressource des tribus, « afin d'assurer la progression rapide du chemin de fer » (Vuillard, 2014 : 41).

L'extermination des bisons est un acte fondateur trop souvent oublié. Elle est pourtant la condition de possibilité de la conquête. Sans bisons, pas de subsistance pour les tribus des Plaines. Sans bisons, les Indiens doivent se résigner aux réserves. Or Buffalo Bill, avant de devenir showman, fut précisément «

chasseur de bison […] embauché par une société ferroviaire » (Vuillard, 2014 : 41). C'est là qu'il gagne son surnom. Le spectacle exhibe quelques bisons survivants, transformés en bêtes de foire, niant ainsi l'écocide qui a permis leur présence sur scène. La spoliation des terres, la famine organisée, la destruction délibérée des ressources : voilà ce que le grand récit du Progrès efface soigneusement.

3.2. La vérité enterrée : le génocide de WoundedKnee

Le point culminant de cette violence cachée est le massacre de WoundedKnee, le 29 décembre 1890. Vuillard en restitue la chronologie avec une précision glaçante. La veille, le chef Big Foot et sa bande de Miniconjous, fuyant leur réserve, sont arrêtés par le 7e de cavalerie. On les conduit à WoundedKnee Creek, on installe le campement. Le matin du 29, les soldats ordonnent la reddition des armes. Un Indien sourd, Black Coyote, refuse de donner son fusil pour lequel il a payé cher. Un coup part – accidentellement, selon la version la plus crédible. Alors, les canons Hotchkiss installés sur la colline ouvrent le feu. Ces canons, précise Vuillard, sont « faciles à recharger, maniables, d'une excellente précision à 2 km » (Vuillard, 2014 : 35). Ils tirent sur le campement, sur les femmes et les enfants qui tentent de fuir.

Les chiffres varient selon les sources, mais l'ampleur du massacre ne fait aucun doute. Greene, après une analyse minutieuse des archives militaires et des témoignages, estime qu'« environ 250 à 300 Indiens furent tués, dont une large majorité de femmes et d'enfants » (Greene, 2014 : 298). L'armée perdit 25 soldats, pour beaucoup tués par leurs propres tirs croisés. Mais le plus terrible est la manière dont les corps furent traités. Vuillard décrit « une moisson sinistre » : « Les grosses charrettes de fermiers pénétrèrent dans le campement détruit. Ce fut une moisson sinistre. On voit rarement de telles charrettes pleines de morts. Des mains roidies passaient entre les barreaux. La chair avait gelé » (Vuillard, 2014 : 36). La violence nue, sans fard, sans gloire : des corps gelés entassés dans des charrettes, jetés dans une fosse commune. C'est cette image que le Wild West Show s'emploiera à recouvrir.

3.3. La trahison par le récit : la mort de Sitting Bull

La mort de Sitting Bull, quinze jours avant WoundedKnee, obéit à la même logique d'effacement. Le 15 décembre 1890, une quarantaine de policiers indiens encerclent sa cabane dans la réserve de Standing Rock. Ils viennent l'arrêter sur ordre du gouvernement, qui craint qu'il ne rejoigne le mouvement de la Ghost Dance. Sitting Bull sort, accepte de les suivre, demande seulement le temps de s'habiller. Une bagarre éclate. Un policier tire à bout portant. Sitting Bull s'effondre. Un autre policier l'achève. Son corps est poussé du pied. Selon l'historien Jeffrey Ostler, « l'assassinat de Sitting Bull fut un tournant décisif : il montrait que le gouvernement ne tolérerait aucune forme de résistance, même spirituelle » (Ostler, 2004 : 312). « Il avait continué de voyager, se brûlant au

succès, courant aux quatre coins de l'Amérique, portant la bonne parole » (Vuillard, 2014 : 27).

Or Buffalo Bill, apprenant la mort du chef, se rend sur place quelques jours plus tard. Il rencontre les proches, leur confie « l'affection et tout le respect qu'il avait pour lui ». Et il achète la cabane où a vécu Sitting Bull, ainsi que son dernier cheval. Ces « reliques » seront intégrées au Wild West Show. Mieux : un numéro est créé, « la mort de Sitting Bull, avec son véritable cheval et sa vraie cabane, recueillies par les soins de Buffalo Bill lui-même » (Vuillard, 2014 : 39). La mise à mort réelle devient un numéro de cirque. L'assassinat politique devient un drame héroïque. La victime devient un personnage. Kasson analyse cette récupération comme « l'ultime forme de dépossession : non seulement on a tué le chef, mais on fait désormais commerce de sa mort, transformée en divertissement » (Kasson, 2000 : 185). Vuillard imagine même qu'au moment de mourir, Sitting Bull « entend une dernière fois les huées s'élever des gradins » (Vuillard, 2014 : 27). La fiction a rejoint la réalité dans l'horreur.

Ce processus de falsification se déploie en trois moments d'une logique implacable. D'abord, le spectacle préfigure la mort : bien avant son assassinat, Sitting Bull est déjà un fantôme dans l'arène, un mort en sursis que l'on vient voir pour s'assurer de sa disparition prochaine. Ensuite, l'assassinat réel est transformé en numéro de cirque : la cabane, le cheval, bientôt la mort elle-même deviennent accessoires et arguments commerciaux. Enfin, par la répétition incessante de cette version aseptisée, la réalité sordide de l'assassinat se trouve effacée, recouverte par une légende héroïque et consolante. Cette mécanique soulève une question centrale, que l'œuvre de Vuillard ne cesse de creuser : quel peut être le rôle de l'écrivain face à une telle entreprise d'effacement ? Comment rendre justice aux morts lorsque leur disparition même est devenue un numéro de cirque ?

Avant d'examiner la réponse que Vuillard apporte à cette interrogation, il convient de mesurer l'ampleur de ce que le spectacle a recouvert. Derrière le récit héroïque de la conquête affleure en effet une tout autre réalité : celle de la violence économique (extermination des bisons, spoliation des terres), du génocide (massacre de WoundedKnee) et de la trahison par le récit (transformation de l'assassinat de Sitting Bull en numéro de cirque). C'est à cette mémoire ensevelie que l'écriture de Vuillard va désormais s'attaquer.

4. L'écriture exhumatoire : une poétique du contre-spectacle

Face à l'entreprise d'ensevelissement menée par le Wild West Show, l'écriture de Vuillard déploie une puissance de déterrement que nous proposons de nommer « exhumatoire ». Ce terme, qui associe la dimension funéraire (exhumer les corps) à la dimension archéologique (fouiller les strates du passé), désigne une pratique littéraire qui ne se contente pas de décrire ou de dénoncer, mais qui entreprend de ramener à la surface ce que le spectacle a recouvert.

Si la critique n'a pas, à notre connaissance, proposé cette formulation, plusieurs analyses convergent pour en dessiner les contours. Pierre Schoentjes souligne que l'écriture de Vuillard « brise l'illusion romanesque » et « rend présente la violence de l'Histoire, mais cette fois dans son horrible banalité ». Bernabé Wesley, de son côté, analyse le danger d'« annihilation mémorielle » et d'« engloutissement dans l'oubli » qui menace la mémoire des Sioux – danger auquel l'écriture de Vuillard répond en opposant un geste de résistance. C'est ce geste que nous appelons « écriture exhumatoire ». La référence à Walter Benjamin, que Wesley mobilise à propos de l'œuvre, éclaire cette démarche : le passé y resurgit ainsi qu'« une citation à l'ordre du jour », arraché à l'oubli par l'écriture.

Cette puissance de déterrement opère sur plusieurs fronts. Elle exhume d'abord l'origine oubliée du reality show, révélant la filiation entre le Wild West Show et notre présent médiatique. Elle exhume ensuite les détails infimes que l'image officielle avait estompés, ces gestes minuscules où se lit tout un rapport de force. Elle exhume enfin les corps eux-mêmes, pour leur rendre une dignité que le spectacle leur avait volée. C'est à l'analyse de ces trois dimensions que nous consacrerons cette dernière partie.

4.1. Une archéologie du présent : exhumer l'origine du reality show

La thèse centrale de Vuillard, affirmée dans les dernières pages, est que le Wild West Show est l'ancêtre du reality show contemporain. « Le reality show n'est donc pas, comme on le prétend, l'ultime avatar cruel et possessif du divertissement de masse. Il en est l'origine » (Vuillard, 2014 : 41). Cette idée forte mérite d'être méditée. Ce qui se joue à la fin du XIXe siècle avec Buffalo Bill, c'est l'invention d'une forme nouvelle de spectacle où la « réalité » est mise en scène pour être consommée. Les acteurs ne sont pas des professionnels, mais des « vrais protagonistes de l'histoire » (Vuillard, 2014 : 12). Leur présence authentique garantit la vérité du spectacle – mais c'est une vérité truquée, orientée, mythifiée. Les rescapés de WoundedKnee, embauchés par Buffalo Bill, vont jouer « la version soft de WoundedKnee, une version où les Indiens et le septième régiment s'affrontent héroïquement et où l'armée américaine sort victorieuse » (Vuillard, 2014 : 41). Ils joueront cette version pendant plus d'un an, partout en Europe.

Cette analyse trouve un écho puissant dans notre présent saturé d'images. La téléréalité, les réseaux sociaux, les docu-fictions : partout, la frontière entre le réel et sa représentation se brouille. Le philosophe Guy Debord écrivait dès 1967 : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (Debord, 1967, thèse 1). En exhumant l'origine de ce processus, l'écriture de Vuillard en révèle la genèse et, ce faisant, nous donne les moyens de le comprendre. L'archéologie du présent qu'il propose est ainsi la première manifestation de son geste exhumatoire : déterrer, sous les strates du Wild West Show, les racines de notre propre monde médiatique.

4.2. Exhumer le détail : le style comme révélateur

L'écriture de Vuillard est l'outil principal de cette déconstruction. Son style, qui alterne phrases brèves, presque hachées, et développements plus amples, produit un effet de ralentissement et de grossissement. Les phrases courtes isolent les gestes, les détachent du flux narratif, leur donnant soudain une importance démesurée. C'est là une seconde dimension de l'écriture exhumatoire : exhumer les détails infimes que l'image officielle avait estompés.

La description de la photographie de Sitting Bull et Buffalo Bill est, à cet égard, exemplaire. Ce qui n'est qu'un cliché officiel parmi d'autres devient, sous la loupe de Vuillard, le lieu où se révèle tout un rapport de force : « Buffalo Bill bombe démesurément le torse afin de paraître plus digne. Il se tient très droit, la jambe gauche légèrement en avant, la tête haute, royal, toisant l'Indien. Sitting Bull, les yeux dans le vide, se contente de tendre la main » (Vuillard, 2014 : 16). Le geste minuscule – le torse bombé, le regard absent – devient le signe d'une domination que l'image officielle avait pour fonction de dissimuler. L'écriture agit comme une loupe, révélant ce que le cliché voulait estomper. Elle produit ainsi un contre-champ, une image seconde qui déconstruit la représentation première. Elle ne se contente pas de dire « ceci est un mensonge » ; elle montre comment le mensonge est fabriqué, à partir de quels gestes, de quelles postures, de quels regards.

Ce travail sur le détail est au cœur de la démarche exhumatoire de Vuillard. En s'attardant sur le regard vide de Sitting Bull, sur ses yeux perdus dans le vague, il l'exhume de l'anonymat où le cliché officiel l'avait jeté, lui redonne une présence, une épaisseur, une humanité que l'image lui avait volées. Le montage des scènes participe du même geste : en alternant sans cesse entre la reconstitution spectaculaire et la réalité crue – à la parade de Sitting Bull sous les huées succède le récit de son assassinat, à la « bataille de WoundedKnee » rejouée sous les projecteurs succède la description des charrettes pleines de morts gelés –, Vuillard crée un choc, une dissonance qui force le lecteur à confronter la légende à l'histoire. Un critique note à ce propos que « l'écriture de Vuillard brise l'illusion romanesque que le Wild West Show met efficacement en place pour les spectateurs. Elle agit comme un révélateur photographique, faisant apparaître ce que le cliché officiel avait estompé » (Maugey, 2015 : 82).

L'utilisation du pronom « on » constitue un autre procédé majeur de cette écriture exhumatoire. En effet, ce pronom indéfini est un « trompe-l'œil » : « Le caméléon se joue de ceux qui l'observent en s'identifiant à ce qui l'entoure. En revanche, "on" est trompe-l'œil parce qu'il contraint son environnement à obéir à ses propres règles. Immuable, son ubiquité le fait insaisissable » (Atlani, 1984 : 13). Dans *Tristesse de la terre*, cette plasticité est pleinement exploitée. Lorsque Vuillard écrit : « On a bien arrosé la piste avec de l'eau, mais on n'y peut rien, le soleil cogne. L'étonnement grandit, les cavaliers sont innombrables, on se demande combien peuvent tenir dans l'arène » (Vuillard, 2014 : 40), le « on »

désigne à la fois le public du Wild West Show et, par extension, le lecteur lui-même – ce « on » englobe le public d'alors, mais aussi le lecteur d'aujourd'hui. Nous sommes tous, potentiellement, ces spectateurs fascinés par le spectacle de la mort.

Cette ambivalence est stratégique. En nous incluant dans la communauté des spectateurs, Vuillard nous force à reconnaître notre complicité avec le mécanisme d'effacement que le livre dénonce. La mise en garde finale – « Nous sommes le public, c'est nous qui regardons le Wild West Show, nous le regardons même depuis toujours. Méfions-nous de notre intelligence, méfions-nous de notre raffinement, méfions-nous de toute notre vie sauve et du grand spectacle de nos émois » (Vuillard, 2014 : 41) – ne fait que rendre explicite ce que le « on » préparait silencieusement. L'écriture exhumatoire ne se contente pas de déterrer le passé ; elle nous exhume nous-mêmes de notre position confortable de spectateurs. Le « on » est l'outil grammatical de cette auto-exhumation.

4.3. La sépulture des mots : l'éthique de l'écriture exhumatoire

Le projet de Vuillard n'est pas seulement critique ; il est aussi, profondément, éthique. L'écriture exhumatoire trouve ici son accomplissement le plus haut : il s'agit de rendre justice à ceux que le spectacle a enterrés une seconde fois. La « tristesse de la terre » – ce titre magnifique – dit à la fois la plainte des plaines balayées par le vent et celle des peuples disparus, que l'écriture entreprend d'exhumer. Le dernier chapitre du livre, qui semble soudainement changer de sujet pour décrire la neige tombant sur le champ de bataille, prend alors tout son sens. La neige recouvre les corps, les efface, les rend à l'indifférence du monde. Mais l'écriture, elle, les exhume.

Un commentateur écrit justement que Vuillard « rend ainsi présente la violence de l'Histoire, mais cette fois dans son horrible banalité » (Maugey, 2015 : 85). Ni héroïsation, ni pathos : juste la description précise de ce qui fut. La mort de Sitting Bull n'est pas belle : « Un homme tombe, l'œil tournoie dans la paille, la poussière froide ; brusquement, un policier tire à bout portant. Sitting Bull vacille. […] On pousse du pied le cadavre » (Vuillard, 2014 : 26). Le massacre de WoundedKnee n'est pas glorieux : « Il se leva une violente tempête. La neige tomba du ciel comme une injonction de Dieu. Les flocons tourbillonnaient autour des morts, légers, sereins, qui se posaient sur les cheveux, sur les lèvres. Les paupières étaient toutes constellées de givre » (Vuillard, 2014 : 36).

En redonnant une voix et une dignité aux victimes, en exhumant leur histoire dans ce qu'elle eut de plus concret et de plus douloureux, Vuillard oppose à la fiction triomphante du Wild West Show une vérité littéraire et historique. Il ne s'agit pas de « corriger » l'histoire – personne ne le peut – mais d'exhumer ce que le grand show a recouvert. L'écriture exhumatoire accomplit ici sa fonction la plus haute : rendre une sépulture par les mots. Les photographies insérées dans le livre, notamment celle de Zitkala Sa en couverture, disent la même chose :

derrière le folklore et les plumes, il y a des visages, des vies, des souffrances qu'il s'agit d'exhumer du silence. Comme le demande un lecteur, « qui aujourd'hui verra sur les photos le sourire triste de ces Indiens déguisés ? » (Maugey, 2015 : 90). L'écriture exhumatoire de Vuillard tente de répondre : ceux qui liront ce livre, peut-être.

Ainsi s'achève le parcours que nous avons proposé de cette poétique du déterrement, dont il convient maintenant de rassembler les fils**.** L'écriture exhumatoire de Vuillard opère sur trois fronts : elle exhume l'origine oubliée du reality show, révélant la filiation entre le Wild West Show et notre présent médiatique (4.1) ; elle exhume les détails infimes que l'image officielle avait estompés, faisant apparaître sous le cliché lisse de la réconciliation tout un rapport de force (4.2) ; elle exhume enfin les corps eux-mêmes, leur rendant par les mots une sépulture que l'histoire leur avait refusée (4.3). Par ce triple geste, Vuillard oppose au grand spectacle de l'oubli une résistance obstinée.

5. CONCLUSION

« Quand la légende dépasse la réalité, imprimez la légende », dit le célèbre adage de *L'Homme qui tua Liberty Valance*. Le Wild West Show a imprimé la légende avec une efficacité redoutable, au point que la frontière entre le réel et sa représentation s'est effacée. Buffalo Bill est devenu le héros qu'il jouait, Sitting Bull est mort une seconde fois sur scène, WoundedKnee est devenu une « bataille » héroïque. Le spectacle n'a pas seulement diverti : il a fabriqué une mémoire collective fictive, une version consolante et héroïque d'une histoire faite de violence et de spoliation. Comme le résume un historien, « le Wild West Show a contribué à créer une mythologie nationale qui persiste encore aujourd'hui dans l'imaginaire collectif, bien après que les faits historiques ont été oubliés » (Kasson, 2000 : 272).

Tristesse de la terre est une œuvre qui démonte ce mécanisme avec une précision et une puissance rares. En analysant les ressorts de la fabrique du mythe, en confrontant la légende à la réalité historique, en déployant une écriture exhumatoire qui déterre ce que le spectacle a recouvert, Éric Vuillard nous donne les outils pour déconstruire les récits qui nous sont imposés. Son livre nous rappelle que le travail de l'écrivain, comme celui de l'historien, est peut-être aujourd'hui plus que jamais de « regarder les angles morts de la représentation », d'exhumer ce que le grand show du monde s'acharne à recouvrir.

Car le Wild West Show n'est pas un épisode lointain et exotique. Il est l'ancêtre de notre monde médiatique, de ses reality shows, de ses réseaux sociaux, de ses mises en scène de la réalité. La question que pose Vuillard nous concerne directement : saurons-nous, derrière le spectacle, voir la « tristesse de la terre » ? Saurons-nous pratiquer, à notre tour, une lecture exhumatoire des images et des récits qui nous submergent ? Car c'est ainsi, et seulement ainsi, que la littérature peut encore être, contre le grand show du monde, la sépulture des sans-sépultures.

Bibliographie :

- Vuillard, É. (2014). *Tristesse de la terre*. Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».
- BROWN, D. (1973). Enterre mon cœur à WoundedKnee. Paris : Albin Michel.
- DEBORD, G. (2013). *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1967.
- GREENE, Jerome A. *American Carnage: Wounded Knee, 1890*. Norman : University of Oklahoma Press.
- KASSON, J.S. (2000). *Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory, and Popular History*. New York : Hill and Wang.
- MAUGEY, A. (2015). « Vuillard, le spectacle et l'histoire », *Critique*, n° 812.
- OSTLER, J. (2004). *The Plains Sioux and U.S. Colonialism from Lewis and Clark to Wounded Knee*, Cambridge.
- Atlani, F. (1984). *ON l'illusioniste*. In Grésillon Almuth & Jean-Louis Lebrave. *La langue au ras du texte*. Presses universitaires de Lille.