

« MAIS REVENONS A NOTRE GUERRE... » – TACTIQUES DE NARRATION ET POINT DE
VUE SUR L'HISTOIRE DANS *LA BATAILLE D'OCCIDENT* D'ÉRIC VUILLARD
par Johannes Dahlem (Lyon 2/Tübingen), Julie Rossello (ENS-Lyon), Moussa Traore (Lyon 2)

*La Bataille d'Occident*¹ est un récit historique portant sur la Première Guerre mondiale, décliné en treize chapitres saisissants, en particulier par leur caractère fortement *visuel*. L'auteur semble chercher à *donner à voir* l'Histoire, et pour ce faire s'appuie en premier lieu sur une archive intégrée à la présentation formelle de son ouvrage. Chacun des chapitres est introduit par un document en image, photographie ou gravure, et c'est l'ensemble de la narration qui est ainsi étayé par un élément iconographique ; celui-ci constitue la partie la plus flagrante de l'archive mobilisée dans le travail d'historien, et permet de mettre en mouvement la restitution des faits et des événements. Ces vignettes en noir en blanc, non légendées, et qui proviennent de sources diverses indiquées en fin d'ouvrage dans les crédits photographiques, font de *La Bataille d'Occident* un livre illustré conduit dans un rapport flottant entre le texte et l'image, entre l'élément du lisible et celui du visible ; ces vignettes apparaissent d'abord comme autant d'énigmes aux yeux du lecteur, que le texte vient lever peu à peu.

La photographie semble ainsi le vecteur capable de susciter l'Histoire à partir de « fugitifs reflets »² ; elle est un élément générateur du texte, et l'embrasseur de la narration et de la description historiques. Ce procédé structurel attire d'emblée l'attention, et soulève un enjeu majeur de tout travail au registre de l'historiographie, qui consiste à *écrire* l'Histoire : le problème de *l'écriture de l'histoire*, avec ses attendus scientifiques, mais aussi ses incidences politiques. Comment s'y prendre pour écrire l'Histoire ? A partir de quel point de vue l'Histoire est-elle envisagée ? Quels sont les matériaux, les outils ou les « machines » (pour reprendre le terme de Walter Benjamin assistant à l'essor de nouvelles techniques, en particulier la photographie et le cinéma) qui permettront de se représenter les faits ? Faut-il aussi raconter *une* ou *des* histoires pour raconter l'Histoire ? Faut-il *montrer* pour mieux démontrer ?

Rappelons ici qu'Eric Vuillard n'est pas seulement écrivain, homme de lettres particulièrement engagé dans un travail historiographique (dans *La Bataille d'Occident* comme dans son précédent ouvrage *Congo*, ou encore dans *Conquistadors*³) ; il est aussi cinéaste et scénariste, auteur de films (*L'Homme qui marche* en 2007, *Mateo Falcone* en 2009). Peut-on faire alors l'hypothèse que la « machine » cinématographique, en prolongement de la machine photographique, intervient dans une entreprise littéraire, et qu'elle en soutient le point de vue et les procédés, ou les « tactiques » ? Il

¹ Eric VUILLARD, *La Bataille d'Occident*. Arles : Actes-Sud, 2012. (Coll. « BABEL »). Les références paginées à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

² Cf. Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie ». Trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch. Dans *Œuvres*, Tome II. Paris : Gallimard, 2000. (Coll. « folio essai »). P. 297.

³ Eric VUILLARD, *Congo*. Paris : Actes Sud, 2012 et Eric VUILLARD, *Conquistadors*. Paris : Léo Scheer, 2009.

s'agira d'analyser quelques-unes de ces « tactiques », qui conduisent à desservir un point de vue d'ensemble original sur l'Histoire. Non pas une écriture de l'Histoire scolaire ou académique, ou encore commémorative (ce dans le contexte du centenaire de la Première Guerre mondiale, et d'une profusion d'ouvrages sur le sujet), mais une « Histoire de la bêtise humaine »⁴ engagée, critique et polémique, caractérisée par l'originalité de son *montage*.

Un narrateur multiple derrière l'objectif (Julie Rossello)

L'auteur-narrateur procède de façon technique à un montage des représentations. Considérons en premier lieu un épisode déclencheur de la Première Guerre mondiale, focalisé sur l'assassinat, le 28 juin 1914, de l'archiduc François-Ferdinand, héritier du trône austro-hongrois. Le narrateur amène cette séquence historique célèbre par petites touches ; par la *petite histoire* d'abord : celle de la vie amoureuse de François-Ferdinand amoureux de Sophie Chotek, dame d'honneur de l'archiduchesse Isabelle, écartée des manifestations publiques par la famille impériale en raison de sa modeste condition. Par un procédé d'exphrasis, le narrateur décrit la jeune femme par le truchement des portraits qui restent d'elle : « C'était une femme douce et discrète. Les nombreux portraits que l'on a d'elle témoignent de cette douceur, son regard fixe l'appareil avec une profondeur curieuse, je ne sais quoi de timide et de forcé. » (53) Le rapport de la photographie à l'art du portrait (comme l'avait pressenti Walter Benjamin), privilégie l'élément du visage, ainsi que le ferait d'une autre manière un gros plan cinématographique. La « petite histoire », dans son articulation à la « grande », place en premier lieu au plus près des protagonistes, et fait pour une bonne part de *La Bataille d'Occident* une galerie de portraits.

La réécriture de l'Histoire donne lieu à un traitement littéraire de type photographique et cinématographique, si cela du moins est techniquement possible. La structure d'ensemble de *La Bataille d'Occident* n'est pas commandée par la chronologie historique, elle est plutôt *scénarisée* par une découpe de chapitres opérant une sélection dans quelques faits, avec des effets privilégiés de cadrage/recadrage et de montage. Dans son cours digressif constitué de commentaires subjectifs⁵, le texte est séquencé par les vignettes introductives, qui ont fonction d'embrayeurs mnémotechniques. Sont ainsi pratiqués des « arrêts sur image » qui semblent dilater la structure du temps, jusque dans le temps d'une brève minute pourtant vertigineuse : « Mais, à cette minute, peu importe, puisqu'ils vont mourir, puisqu'ils sont comme les agneaux qu'on emporte et que vu d'ici, eh bien ! » (55–56). Le regard porté par plans successifs *met en scène*, et place pour ainsi dire sous les yeux les événements et leurs protagonistes dans une suite de plans-séquences. C'est notamment le cas pour l'épisode de

⁴ Cf. Raphaëlle REROLLE, « *La Bataille d'Occident* et *Congo* d'Éric Vuillard : de puissants imbéciles ». Dans *Le Monde des livres*, 22 mars 2012. URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/03/22/la-bataille-d-occident-et-congo-d-eric-vuillard_1673745_3260.html. Consulté le : 08/04/2014.

⁵ Par exemple sur l'expression même « attentat de Sarajevo », qui recouvre bien davantage que « le double poinçon de sang que nous lui mettons » (57).

Sarajevo, dont l'évocation débute par un gros plan sur la trajectoire des balles criminelles, suivi par un mouvement de *dézoomage* qui aboutit à une vue d'ensemble de la voiture de l'archiduc, de la foule, du ciel et des arbres.

Cette écriture cinéaste, qui réalise ses vues en plaçant l'instance narratrice comme un œil derrière un objectif de caméra, réussit à produire un effet saisissant d'hypotypose, « comme si nous y étions ». Les représentations médiatisées deviennent des situations directes, malgré la distance historique. Reste que sont aussi confessées les lacunes de la représentation, une altération du point de vue dans la mémoire du passé, mais aussi dans un avenir : « Et puis il y a l'avenir qui vient troubler notre vue : aggraver les couleurs, opprimer quelques formes, tel une autre mémoire pour un autre temps mais qui se superpose à ce que l'on voit. » (56).

Le montage scénarisé permet alors des circulations dans la structure temporelle. Ainsi encore lorsque la plume désinvolte et ironique de l'écrivain métamorphose en fête photogénique le grand jeu mondial des alliances et des intérêts. Les puissances politiques sont allégorisées sous forme de rapaces tournoyant au-dessus de leurs victimes. Nous sommes rapportés à notre propre présent à partir d'un passé commun : le point de fuite est l'année 1914, et le point de départ de la ligne l'année 2014. Le récit progresse dans un aller-retour constant entre les temps, qui n'est pas sans faire penser à ce que Benjamin nommait « la *faible* force messianique »⁶ présente en toute génération, et l'éternel recommencement de l'Histoire sous la forme d'une danse macabre :

C'est ainsi qu'on s'envoie des milliers d'invitations pour le bal. Car, à présent, tous les pays qui se partagent le monde, ces tout petits pays qui se sont jetés sur la Chine, l'Inde, l'Afrique, et qui les ont dépecés, taillés, et qui ont fait dedans d'autres frontières et ont tout rebaptisé d'autres noms, eh bien ces tout petits pays turbulents, qui ont surpris les peuples d'outremer dans leur vieux sommeil et les ont secoués pour que tombe toute la monnaie de leurs poches, voici qu'ils veulent danser une formidable gigue, un branle, une amoureuse, une maclotte. (70)

La transformation optique des représentations en situations, si elle doit peut-être beaucoup à des procédés cinématographiques, relève aussi d'une poétique, d'une « alchimie du verbe » aux vertus hallucinatoires. À partir de faits historiques établis, mais aussi de lacunes dans la représentation, Eric Vuillard pratique une « hallucination simple »⁷ : par exemple lorsque les niches de boue des tranchées deviennent des femmes sculptées dans de la glaise humide, « les niches de boue se faisaient plus coquettes » (143), ou lorsque les armées se transforment en mollusques : « Deux énormes escargots s'affrontaient ». Par une opération de poétisation assumée, ou par un « pas de côté » fictionnel, c'est le rapport lacunaire à l'Histoire qui est pour partie comblé avec un fort degré d'ironie. Il apparaît plus

⁶ « Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. » Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire ». Trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch. Dans *Œuvres*, Tome III. Paris : Gallimard, 2000. (Coll. « folio essai »). P. 429.

⁷ « Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. » Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, « Délires II : Alchimie du vers », 1873.

généralement la figure d'un conteur désabusé et caustique⁸, racontant des histoires pour reconstituer l'Histoire dans une sorte de vaste cuisine qui rapporte au temps de la Genèse :

Aux commencements, il y a un lit où sont enchaînés l'un à l'autre un homme et une femme. Et puis des enfants grouillent autour du lit, de tous petits enfants qui ont soif et qui ont faim. Alors on fait avec des orties de la soupe, avec du feu un théâtre, avec de la neige Dieu. C'est tout ce qu'on sait faire. (180)

Comment écrire l'Histoire ? Les procédés évoqués mettent en jeu les conditions de la discipline historiographique, qui fait objet de débat dans la communauté. Gérard Noiriel par exemple, pointant le moment d'une « crise » épistémologique, constate le retour du récit fictionnel dans le traitement de la matière historique, et s'interroge sur la nécessité paradoxale de « raconter des histoires » dans la cadre d'une discipline pourtant particulièrement attachée à l'objectivité du fait.⁹ Paul Veyne en appelle à une « mise en intrigue », Jacques Rancière à une « poésie du savoir », tandis que Paul Ricœur avait fait valoir les qualités de la narrativité littéraire pour révéler les structures du temps historique.

Un essai de psychologie de Jérôme Bruner, auquel Noiriel se réfère, émet une distinction entre langage « paradigmatique » et langage « narratif »¹⁰ : est-il possible de passer d'un langage à l'autre ? Selon Noiriel, le langage paradigmatique s'adresse aux intellectuels, tandis que le langage narratif s'adresse à tous ; or les « intellectuels » se méfieraient d'un procédé de « storytelling » chargé de conséquences politiques, parce qu'il serait l'apanage des dominants, qui excellent dans la maîtrise manipulatoire de l'art de raconter¹¹. Noiriel mentionne alors Brecht comme exemple d'un écrivain affronté à ce genre de problème : Brecht dans son opération de distanciation critique « racontait des histoires » en mobilisant du savoir « pour mieux affronter les dilemmes dans lesquels nous sommes pris ». ¹² Comme le suggère d'autre part Alain Badiou, pour dialoguer de façon tactique ou stratégique avec l'ennemi politique, il faut utiliser ses armes.¹³ Pouvons-nous repenser ce problème à nouveaux frais ?

Historien documenté, essayiste, poète et conteur, cinéaste, réalisateur d'images fortement stylisées, philosophe aussi généralisant son propos, pamphlétaire et grand ironiste comme s'il se trouvait alors dans une position démiurgique ou du moins stratégique, Eric Vuillard conduit un travail *tactique* singulier, susceptible de donner à repenser le débat général de l'historiographie. Cet auteur qui réussit à donner à voir l'Histoire ne manque pas aussi de l'opacifier afin de la rendre plus complexe et

⁸ Le narrateur se ressaisit régulièrement du fil narratif à la manière d'un conteur, au passé simple : « Alors, il fit soudain très froid. L'Europe entière se rétracta comme un escargot dans le sel. » (60)

⁹ Gérard NOIRIEL, « Pourquoi raconter des histoires ? » Dans *PERFORMANCES (Science, culture et politique)*, 16 janvier 2014. URL : <http://noiriel.over-blog.com/article-pourquoi-raconter-des-histoires-65137707.html>. Consulté le : 03/05/2014.

¹⁰ Jérôme BRUNER, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris : Éditions Retz, 2002.

¹¹ « Autrement dit, les intellectuels qui dénoncent le "storytelling" pour des raisons d'ordre politique ne peuvent pas atteindre leur but car pour avoir un réel impact dans l'opinion publique, il faut savoir raconter des histoires. Plutôt que d'invalider le récit en politique, il faudrait plutôt être capable d'opposer aux histoires que racontent les dominants, des histoires qui puissent servir les intérêts des dominés. » Gérard. NOIRIEL, *op. cit.*

¹² *Ibid.*

¹³ Alain BADIOU, avec Nicolas TRUONG, *Éloge de l'amour*. Paris : Flammarion, 2009. (Coll. Café Voltaire).

aussi plus subversive, afin que la matière historique, avec ses faits, mais aussi avec ses lacunes et son caractère grotesque, vienne troubler les lecteurs « libres et égaux ».

Points de vue insaisissables (Johannes Dahlem)

Le pouvoir « démiurgique » du narrateur sur et à l'intérieur de son récit se traduit par la présence marquée de l'instance énonciative dans l'énoncé, en particulier sur le mode de l'ironie. Le narrateur, bien loin d'être un simple « scripteur » d'événements passés, semble intervenir comme « auteur » dirigeant l'économie du texte, avec un point de vue subjectif assumé, compliqué par l'ironie, au péril de toute « illusion diégétique »¹⁴.

À cet égard, le traitement de l'épisode de l'attentat de Sarajevo est de nouveau emblématique. On assiste pour commencer à un ensemble d'événements qui se déroulent dans le passé. La voix narrative est absente, de sorte que « les événements semblent se raconter eux-mêmes »¹⁵, effet produit, comme le souligne Benveniste, notamment par l'utilisation des temps grammaticaux de l'imparfait et du passé simple : les assassins « *se tenaient* tous les sept dans une somnolence angoissée » (51) et Sophie Chotek, touchée par la balle, « *entendit* la voix de son mari » (52). L'impression d'immédiateté de l'action passée se trouve renforcée lorsque le temps grammatical passe brusquement au présent : « Son mari lui *crie* quelque chose, elle n'*entend* pas » (*ibid.*). Le présent « historique » contribue à raconter l'histoire de l'intérieur, telle qu'elle est vécue par les acteurs, et réactualise l'action en transformant l'*advenu* en un *à venir*.¹⁶

Mais peu à peu, la voix narrative s'immisce dans le récit, d'abord par un commentaire des portraits de Sophie Chotek (53). Cette intrusion rompt l'illusion fictionnelle, et distancie l'action en la présentant comme ce qu'elle est : une reconstruction, voire une construction de la part d'un narrateur-historien à partir d'une archive. Plus loin, le narrateur affirme ouvertement ce point de vue rétrospectif et surplombant qui est le sien : à l'égard du couple aristocrate, il constate qu'« *il nous est difficile d'imaginer* à quel point des gens de cette espèce préjugent » (55). Et plus loin : « *vu d'ici*, eh bien ! ils ne sont pas tout affreux cet archiduc et sa femme, leur histoire fait du pied à la mort et la tragédie prosaïque de leur amour peut être isolée un instant du reste comme un minuscule écrin, non pas parfait sans doute, mais finalement touchant. » (56).

L'intrusion et la forte présence de la voix narrative ne sont pas immotivées, ni neutres. Elles semblent au contraire porter « après coup » un jugement tout subjectif sur les protagonistes et leurs actions. Dans le cas de François-Ferdinand et de sa femme, et malgré « les préjugés de leur classe », une sorte de compassion dans l'indifférence se ressent : « à cette minute, peu importe, puisqu'ils vont

¹⁴ Cf. Claudie BERNARD, *Le passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*. Paris : Hachette, 1996. P. 135.

¹⁵ Emile BENVENISTE, « Les relations de temps dans le verbe français ». Dans *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966. P. 241.

¹⁶ Cf. Claudie BERNARD. *Op. cit.* P. 98–99.

mourir » (55–56). Dans un effet de pathétique, l'union de ces figures est présentée comme un mariage d'amour, laissant aussi trois petits enfants orphelins. La restitution historique est ainsi délibérément subjective, marquée par des empathies avec les protagonistes, des sympathies comme ici ou plus souvent des antipathies. Il n'est pas aisé de mesurer dans tous les cas le degré d'ironie auquel se place l'instance qui parle.

L'image sentimentale de l'archiduc et de sa femme, dans l'épisode de Sarajevo, est en effet contrebalancée par des procédés antithétiques. De façon générale, la plupart des portraits des dirigeants ou des puissants sont défavorables, prenant la forme de caricatures mordantes. Ainsi le portrait de Hohenlohe-Schillingsfürst est-il d'abord effectué dans un registre grotesque, où le chancelier excelle dans le maniement de toutes sortes d'instruments de table au cours de repas mondains ; puis survient un jugement explicite : « oui, tout cela, il savait parfaitement le faire, mais quant à la diplomatie, mon Dieu, c'était un peu moins bien » (65). D'autre part, l'empathie plus ou moins feinte avec le couple archiducal s'étend aussi bien au sort de leurs assassins, qui subiront presque tous une mort violente. Aussi la limite entre le bien et le mal n'est-elle pas nette ni arrêtée dans un discernement scientifique, politique ou bien éthique ou moral, de même que la balle tuant Sophie Chotek contient effectivement « toutes les contradictions du temps » (59).

L'instance historiographique, depuis sa position surplombante et rétrospective, assume le caractère subjectif de ce traitement fondé sur une posture ironique, et présente une version en quelque sorte *stéréoscopique* de l'Histoire. Il est rappelé que « tout énoncé historique est fonction d'un point de vue »¹⁷, ou bien, pour reprendre une formule de Paul Veyne, que « l'Histoire, avec une majuscule, [...] n'existe pas : il n'existe que des 'histoires de...' »¹⁸. Les intrusions de la voix narrative déjouent une éventuelle objectivité du temps linéaire, et font sans cesse bouger la représentation. Par maintes analepses ou prolepses, le narrateur mis en scène dévie de la chronologie des événements tout en se rappelant lui-même à l'ordre dans un effet de didascalie : « Mais revenons à notre guerre » (64).

Au cours de ce fil historique à mesure perdu puis retrouvé, les digressions ou les prises en compte de la petite histoire permettent d'ouvrir le champ dans l'espace et surtout dans le temps, et donnent lieu au point de vue le plus généralisant, et peut-être le plus investi. Retraçant par exemple le périple d'un des assassins de Sarajevo, Vaso Cubrilovic, le narrateur/auteur constate que n'ayant rien appris pendant son incarcération, celui-ci demandera plus tard « l'expulsion des Albanais » et « la colonisation sans pitié de leur terre » (58). Les digressions ne relèvent ainsi pas d'une simple anecdote éloignant de l'essentiel, elles semblent au contraire détenir une vérité complexe sur la nature des enchaînements qui font l'Histoire : aussi loin que l'on remonte ou que l'on descende le cours du temps, les mêmes phénomènes se reproduisent, ceux de l'hostilité, du nationalisme, de la violence larvée, enfin de la guerre ouverte. Ces phénomènes semblent se répéter dans un « éternel recommencement », ou bien ils empirent, de sorte que la Première Guerre mondiale prépare la Seconde.

¹⁷ Reinhart KOSELLECK, *Le Futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques*. Trad. par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock. Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990. P. 161.

¹⁸ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil, 1978. P. 41.

Quelle leçon tirer d'une histoire qui est une suite de guerres de plus en plus absurdes et meurtrières ? Il s'agit de *revenir* au phénomène de la guerre, pour le représenter de nouveau et le repenser. Telle semble être la préoccupation fondamentale qui travaille *La Bataille d'Occident*, et qui fait l'enjeu des traitements représentatifs, et des ambiguïtés narratologiques entretenues entre les fonctions du narrateur et de l'auteur. C'est « une histoire de la bêtise » occidentale que l'œuvre de Vuillard nous semble avant tout vouloir dépeindre, en plusieurs volets. On retrouve en effet cette intention dans *Congo*, cette fois dans le domaine des guerres coloniales, où la conquête de l'Afrique est motivée par l'ennui des dirigeants européens.¹⁹ La question du point de vue sur l'écriture de l'Histoire se pose ici de façon particulièrement critique. Si l'histoire officielle est écrite par le vainqueur, si le vainqueur est par excellence celui qui possède les moyens d'écrire l'Histoire à sa guise, la sienne ainsi que celle du vaincu, la vision antidote proposée ici consiste à présenter une histoire de la bêtise humaine sans cesse recommencée, en quelque sorte inlassable.

L'Occident est particulièrement accusé, et fournit le lieu historique d'un vaste champ de bataille militaire sur fond d'idéologie politique, ou seulement d'absurdité. Au premier chapitre de *La Bataille d'Occident*, intitulé « Prémices », les régimes politiques européens et leurs dirigeants sont décrits comme des instances figées dans une époque retardataire, et cultivant « un goût commun » (13). Une explication est donnée : « Toutes les couronnes d'Europe possédaient des ancêtres qui avaient dormi dans les mêmes draps. La consanguinité régnait sur une morale rigide à l'échelle d'un continent » (*ibid.*). La Première Guerre mondiale apparaît comme la suite logique de la précédente guerre franco-prussienne en 1870, déjà caractérisée par la modernisation des équipements, par la grande heure des écoles militaires et des plans stratégiques. La défaite de la France, avec le besoin de revanche qui en découle, constitue un élément décisif de la nouvelle guerre qui se prépare : « Désormais, on fabriquera des officiers comme on produit des canons » (16). Dans ces véritables laboratoires d'industrialisation de la mort que sont les écoles militaires, « la sélection est féroce. On trie les étudiants comme aujourd'hui les charolais » (17).

L'évocation de la déclaration de guerre est inscrite dans un fort contraste avec un tableau quasiment idyllique de l'avant-guerre : « Les garçons viennent aux filles, pleins de sous-entendus, titubant dans leurs grosses galoches. Les filles, plus ricanieuses, mais aussi plus franches, regardent en face, les joues rouges, crânement. Et le désir prend le temps d'envahir tout le cœur, toute la bale. » (25) Mais ce monde d'insouciance dans lequel baigne cette jeunesse est de courte durée, et il est précipité dans le chaos. Les jeunes gens sont jetés dans la bataille générale, où ils servent de chair à canon. Le « storytelling » de l'époque, sous forme de propagande mais aussi d'histoire officielle, prône

¹⁹ « Les Français s'emmerdaient, les Anglais s'emmerdaient, les Belges, les Allemands, les Portugais et bien d'autres gouvernements d'Europe s'emmerdaient ferme, et puisque le divertissement, à ce qu'on dit, est une nécessité humaine [...], on organisa, pour le divertissement de toute l'Europe, la plus grande chasse au trésor de tous les temps. » Eric VUILLARD, *Congo. Op. cit.* P. 11.

les valeurs de la patrie de façon à ce que chacun se sente investi d'une mission de défenseur. Très rapidement, la fièvre guerrière cède la place au désenchantement face à la mort :

Mais c'est la mort qui est là derrière l'angle, avide et menteuse. C'est elle qui parlera Sarajevo, c'est elle qui parlera mobilisation, honneur et tout le reste. Très vite, les soldats comprendront qu'on les a fait venir jusqu'ici pour tout autre chose qu'on leur a dit, très vite, ils sauront que le devoir, la patrie, l'Allemagne et la France, eh bien ! Ce sont des façons de dire, des histoires qu'on leur raconte pour les tirer loin de chez eux. Ils saisiront tout ça très vite mais trop tard. (28)

L'Histoire ainsi reconsidérée apparaît sous un mode critique, dans un registre de réquisitoire pamphlétaire tourné contre l'attitude de ceux qui décident la guerre à travers maintes manipulations, qui en tirent gloire et intérêts, mais ne la font pas vraiment. L'histoire de la Première Guerre mondiale est rendue notamment relative aux personnages historiques qui l'ont décrétée ou voulue, et qui sont présentés comme autant de figures constitutives d'une « légende noire », envers négatif d'une *Légende dorée*. L'accent est placé sur les motivations plus ou moins rationnelles de ces différents acteurs individuels, et sur les conséquences de leurs actions sur l'ensemble massif des hommes. La charge est menée *ad hominem*, notamment contre les stratèges de guerre dont le comte Alfred von Schlieffen est l'exemple quasi parfait, lui qui s'est rendu célèbre par le plan d'encerclement qui porte son nom : le plan Schlieffen. « Une vie de cartes, de calculs, de spéculations froides. Toute une vie passée à planifier la guerre, à envisager la guerre, à imaginer le pire » (34). Tel est le résumé de la vie de cette figure monomaniacale, enfermée dans son obsession malade pour la stratégie. Le comble de bêtise que cette figure incarne tient à la dissociation du plan stratégique avec tout principe non seulement d'humanité, mais de réalité : « Schlieffen ne s'intéresse pas aux raisons du conflit, ni aux autres issues possibles. Il ne sait pas véritablement pourquoi il faut faire la guerre, mais il est certain qu'il le faut » (*ibid.*).

Le dernier chapitre de *La Bataille d'Occident* s'apparente à une moralité désespérante, dans laquelle apparaissent de nouveaux acteurs de la guerre, qui n'avaient pas encore été mentionnés. Le titre de ce chapitre — « Les factures » — révèle dans la guerre un facteur économique « argent » ou « profit » déterminant, mais qui était demeuré caché comme s'il en était le nerf, ou la raison supérieure. La guerre finie, il faut donc faire les comptes, et établir les factures réelles qu'exigera la banque J. P. Morgan en France et en Allemagne, chez les deux principaux belligérants. Bêtise supplémentaire, selon laquelle dans leur « désir hégémonique » (162) les dirigeants ignorent ou méconnaissent qu'ils sont eux-mêmes manipulés par d'autres puissances qui dépassent leurs propres intérêts.

La Bataille d'Occident (qu'il faudrait rapprocher plus précisément de *Congo* ou encore de *Conquistadors*) est une critique sévère de l'histoire *pro domo*, placée sur le terrain géo-historique des guerres occidentales modernes, atteignant à la dimension mondiale. Les références par ailleurs à la Révolution française, ou encore à la guerre des Boers menée par les Britanniques en Afrique du sud à la fin du XIXe siècle, font écho à la Première Guerre mondiale, laquelle anticipe comme une

« répétition » (au sens théâtral) la Seconde Guerre mondiale, bien que celle-ci constitue dans le recommencement de la bêtise une version de la guerre non seulement empirée, mais sans doute aussi incommensurable. Le traitement ironique de la matière historique, qui tend à présenter cette matière prise dans un épouvantable carnaval ou dans une sorte de *Guignol's band*, constitue lui-même un élément *polémique* dressé contre les différentes raisons et passions des guerres, avec un grand gâchis tragique pour fin mot : « c'est tout ce qu'on sait faire » (180).