

## « Prairie » de Brian Evenson : un espace du *desertum*

Nawelle Lechevalier-Bekadar

On pourrait penser que le choix d'une nouvelle intitulée « Prairie » pour un article centré sur le désert est un peu discutable et qu'il semble ici y avoir une légère confusion d'écosystème ; mais tout comme l'Océan de Melville,<sup>1</sup> la prairie de Brian Evenson est bel et bien un désert à plusieurs égards. La nouvelle déploie un monde proprement evensonien, nommé le *kollaps*,<sup>2</sup> dont les confins s'étirent indistinctement pour proposer une géographie toute post-apocalyptique, comme le suggère le nom lui-même. Il s'agit d'un monde fait d'une poussière aussi littérale que biblique au sein duquel les personnages errent sans fin et s'adonnent à une violence que l'Ancien Testament et l'univers de la Frontière sont seuls à connaître. « Prairie » s'envisage d'abord comme *desertum* biblique, abandonné de Dieu, s'inscrivant ainsi comme le prolongement complexe des représentations de la *wilderness* américaine. Cette terre brûlée au sein de laquelle s'abîment les personnages s'offre au lecteur comme un chronotope<sup>3</sup> de l'errance où s'entremêlent les genres sur fond d'incongruité absolue. La nouvelle emprunte au western, à la fiction post-apocalyptique, au récit de voyage pour proposer un site à la fois sursémantisé et incompréhensible. Elle se présente ainsi, surtout, comme un espace sans *sertum* c'est-à-dire sans lien, délié, au sein duquel les genres sont détressés puis retressés les uns avec les autres pour produire une fiction et une langue horribles dont on pressent le sens plus qu'on ne le saisit jamais.

### Un désert sidéré

La nouvelle fait le récit à la première personne du voyage d'un groupe hétéroclite de figures mercenaires et missionnaires qui pénètre le paysage cauchemardesque à la fois magique et violent d'un espace appelé « la prairie ». Le texte se présente sous la forme d'entrées brèves qui enregistrent la progression d'explorateurs s'enfonçant dans cette contrée mystérieuse et hallucinée. Le narrateur, scribe d'un autre temps, relate les différentes interactions des membres de l'expédition avec les peuplades mortes-vivantes de la prairie. Rapidement, les

---

<sup>1</sup> Dans *Vareuse-blanche*, Melville décrit en effet un « Sahara océanique » [« Ocean Sahara »] traversé par des vaisseaux comparés à des « chameaux assoiffés » [« the thirsty camels of the desert »] (Melville, 268).

<sup>2</sup> Dans la fiction evensonienne, le terme « *c/kollaps* » définit aussi bien un événement apocalyptique qu'un milieu post-apocalyptique qui s'inspire de récits science-fictionnels post-humains et de l'imaginaire violent de la Frontière.

<sup>3</sup> Mikhaïl Bakhtine définit le chronotope en littérature comme « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » indiquant de ce fait une intersection au sein de laquelle « les indices de temps se découvrent dans l'espace », tandis que l'espace « est perçu et mesuré d'après le temps » (Bakhtine 391).

voyageurs meurent de faim, de soif, s'entretuent ou deviennent fous ; les derniers survivants tentent de rebrousser chemin quand le narrateur fait le choix, vraisemblablement mortel, de poursuivre l'aventure seul, décision qui conclut la nouvelle aussi abruptement qu'elle avait commencé. Selon une logique distributive inconnue, certains membres, dont le narrateur, restent anonymes tandis que d'autres sont pourvus de noms : Rusk, Latour, Broch. D'autres encore sont désignés seulement par leur fonction : le capitaine, le médecin, ainsi que le prêtre qui ne traduit qu'approximativement le mot « paroch » (61), l'un des nombreux néologismes obscurs de la nouvelle. Ensemble, ils parcourent un espace qu'ils nomment « prairie » mais qui partage les caractéristiques topographiques du désert : ces caractéristiques sont essaimées discrètement à travers le texte qui présente un univers dénué d'eau (« there is no water, no matter how deep we dig » [63]), composé de sable (« the prairie is subdued in dust and sand » [63]), qui semble n'être borné par rien (« Still the prairie continues without cease » [63]).

À l'instar des autres personnages de la nouvelle, le narrateur est gagné par une folie qui rappelle celle des premiers colons envoûtés par la *wilderness* américaine. De façon significative, la boîte crânienne de l'un des morts montre des signes de *siriasis* : « the brain had been removed, the emptied interior case showing in its blotchwork signs of siriasis, or, as it is commonly called, sideration » (62). Cette maladie rare, que le titre du recueil (*Contagion*) suggère déjà, évoque un état de sidération, qui n'est pas sans rappeler le *bewilderment* que Lauric Guillaud, dans *La Terreur et le sacré : la nuit gothique américaine*, définit comme « confusion, perplexité, ahurissement, abasourdissement. Perte de repères, ensauvagement terrible et sacré, transfiguration finale qui parachève l'expérience sacrée de la *wilderness* » (Guillaud, glossaire). L'état de sidération désigne un état de mort apparente qui ouvre au sein du texte toute une économie de faux-semblants entre les morts et les vivants rendue possible par la magie d'un lieu horrifique qui anéantit la frontière entre leurs royaumes normalement distincts.

La mort et la vie ne sont en effet pas à proprement parler des états mutuellement exclusifs au sein de la nouvelle plongée dans un clair-obscur existentiel permanent : « the physician pursued us with a sentience we have hitherto disallowed the dead » (63). De façon ironique, le mot « sentience » (qui désigne la sensibilité et la conscience), souvent associé à l'éthique animale dans l'optique d'opérer une comparaison avec l'humain, se voit ici attribué au médecin, animal d'un nouvel ordre, dont le statut ontologique demeure trouble. De la même façon que le médecin mort présente les caractéristiques troublantes des vivants, certains vivants prétendent être morts afin d'éviter d'être consommés : « At times one discovers the living hidden among the dead, the which can be discerned by the color manifest in their flesh, the sentience of their regard » (62). La pratique du cannibalisme à laquelle s'adonnent tous les

personnages n'est pas sans rappeler ce que Richard Slotkin appelle l'« eucharistie noire<sup>4</sup> » pour désigner ce stade ultime de l'ensauvagement des colons débarqués sur le sol américain qui, dans leur égarement géographique et moral, finissent par souscrire aux pratiques de celles et ceux qu'ils croyaient venir civiliser. La troisième entrée du texte s'ouvre sur la rencontre d'un homme qui prétend, à la manière de Jésus, pouvoir réveiller les morts : « Near midday we were greeted by a man who made claim to raise the dead » (61). Incapable de faire parler la tête de Rusk que le capitaine vient de démembrer au nom de l'expérience, l'individu qui s'était auto-proclamé prophète (« the self appointed Jesus » [61]) se trouve lui aussi décapité sur le champ. À l'approche de la prairie, les têtes que les membres de l'expédition portent sur des pics se mettent à marmonner, indiquant de ce fait que c'est le lieu lui-même qui est doté de pouvoirs résurrectionnels au croisement du miracle lazarien et du processus de zombification : « We carried the heads spikeshafted and passed onward. Nearing the prairie, they began to mumble, at which we sandsunk their shafts, abandoned them » (61). Avant même d'y avoir accès, les personnages constatent ainsi les effets de la terre occulte et dangereuse dans laquelle ils s'appêtent à pénétrer. Bientôt affamés, blessés, gagnés par la folie, les membres de l'expédition rejoignent pour certains les attroupements de cadavres ambulants (« the dead progressing in droves » [62]) qui errent sans fin constamment rapiécés par des forces inconnues.<sup>5</sup> À la fin de la nouvelle, le narrateur se retrouve seul et sans espoir, condamné à devenir lui aussi mort ou mort-vivant sans que la transition d'un état à l'autre ne fasse événement : « There is no satisfaction anywhere. I wander among the dead, awaiting the moment when I shall pass imperceptibly from the stumbling of the living into the stumbling of the dead./ *Avaunt* » (64). Dénué de point d'exclamation, le mot « *Avaunt* » qui évoque un appel à l'action, perd son caractère interjectif et semble ici privé de son sens premier. Il n'est plus un cri de ralliement (« En avant ! ») mais inscrit la geste interminable de ces mercenaires d'outre-tombe.

Ce lieu cauchemardesque rappelle les écrits des premiers historiens puritains et notamment ceux de William Bradford qui, dans son *Histoire de la colonie de Plymouth* de 1651 décrit le territoire américain en ces termes : « a hideous and desolate wilderness, full of wild beasts and wild men—and what multitudes there might be of them they knew not » (Bradford 62). « Prairie », tout comme le désert de *Blood Meridian* de Cormac McCarthy, est à la fois un

---

<sup>4</sup> « However, as the case of Mrs Rowlandson demonstrates even the most pious returned captives acquired altered outlooks on the nature of the wilderness and the Indians. Having tasted the “Black Eucharist” of the wilderness and the Indians, they became, to some extent, symbolic amalgams of Indian and white characteristics; and to that extent they resembled the most horrid figures in the Puritan hagiography » (Slotkin 114).

<sup>5</sup> Le texte suggère en effet la présence de rites funéraires dont les agents ne peuvent être identifiés : « The dead are sparser and often balsamated, their armature careful and fresh. There is no sign of who has prepared them » (63).

désert biblique, « a howling wilderness » pour reprendre l'expression du Deutéronome (32.10), et un espace déserté de Dieu, abandonné par lui, bien qu'il y infuse une sacralité mystérieuse. Cependant, la prairie est surtout un désert au sens étymologique de *de-sertum*. Comme le remarque Florence Stricker dans son analyse deleuzienne des romans du Sud-Ouest de McCarthy, le désert est absence de *sertum*, c'est-à-dire absence de lien : « *Desertum* privé de *sertum*, lieu de l'abandon, de ce qui ne fait ni chaîne ni tresse, le désert de *Blood Meridian* apparaît comme un espace délié, non relié, une terre vaine où vaguent les monstres » (Stricker 20). De la même façon, le désert de « Prairie » se présente comme un espace défait, détressé, au sein duquel errent sans répit des hordes nomades, celles des mercenaires et celles des morts-vivants qui en sont l'extension pure.

### **Un espace lisse**

Contrairement à la nouvelle « Contagion », issue du recueil éponyme, qui fait état du quadrillage progressif de l'Ouest américain par le biais du barbelé, donc de sa transformation en un « espace strié » pour reprendre la terminologie deleuzienne, le monde de « Prairie » est, à l'instar du désert de *Blood Meridian*, ce que Deleuze a appelé un « espace lisse », c'est-à-dire ouvert, non métrique, non hiérarchisé, dont la seule économie est ici celle de la violence. Ainsi, Stricker<sup>6</sup> précise que « [s]i les déserts sont des lieux dangereux, c'est essentiellement parce que ce sont d'abord des espaces de déplacement, des *traversées*, repérables seulement à partir de ce qu'ils ne peuvent être, le bord du départ et le rebord de l'arrivée » (Stricker 12). En ce sens, la prairie, comme évoqué précédemment, semble s'étendre à l'infini (« [it] continues without cease » [63]), son organisation est incertaine (« I have opted to continue, hoping to strive to the center of whatever is established there, if center there be » [64]) ; elle n'est, de ce fait, pas cartographiable, c'est-à-dire qu'elle ne répond pas à un régime classique de répartition visuelle. En d'autres termes, l'espace de la nouvelle, loin d'être un espace balisé, organisé, codifié par l'activité humaine qui viendrait le strier, est comme l'explique Deleuze dans *Mille Plateaux* : « infini en droit, ouvert ou illimité dans toutes les directions. Il n'a ni envers ni endroit, ni centre ; il n'assigne pas des fixes et des mobiles, mais distribue plutôt une variation continue » (Deleuze et Guattari 594). L'espace dont il est ici question n'est même pas borné par la mort

---

<sup>6</sup> La brillante analyse deleuzienne que Florence Stricker propose des romans de McCarthy dans *Cormac McCarthy : les romans du Sud-Ouest*, s'inscrit dans le sillage critique ouvert en partie par Brian Evenson lui-même dans un article intitulé « McCarthy's Wanderers: Nomadology, Violence, and Open Country », paru dans l'ouvrage *Sacred Violence* publié par Texas Western Press en 1995. Si bien que le présent travail se concentre sur une nouvelle d'Evenson éclairée par l'étude proposée par Stricker des romans du Sud-Ouest de McCarthy, laquelle s'origine elle-même (en partie) dans l'analyse qu'Evenson propose de la production de McCarthy. Ainsi, le présent article retrace la généalogie à la fois critique et littéraire de la nouvelle à l'étude et tente de mettre au jour le maillage serré entre analyse et création dont elle se fait le support tout en prolongeant une discussion qui préside à sa réalisation.

puisque vie et mort sont ici prises dans un continuum infernal incarné non pas seulement par les zombies qui déambulent, mais jusque dans la langue qui semble elle-même morte-vivante.

La nouvelle est en effet parsemée de néologismes qui ramènent à la vie des signifiants depuis longtemps tombés en désuétude. Le mot « paroch » (61), que Claro a traduit par « prêtre » (Evenson 97), désigne au sein de la nouvelle une figure religieuse qui baptise et tue dans le même mouvement les créatures qu'elle rencontre. Ce mot « paroch » qui n'existe pas ou plus, est à entendre soit comme la version mutilée de l'anglais *parochial* (« paroissial » ou « étroit d'esprit »), soit comme la résurrection d'un mot écossais rare et obsolète, lui-même une variante du mot *parish*. « Avelling » (62), « mandibled » (62), « balsamated » (62), nombre de mots de la nouvelle ne sont immédiatement accessibles et exigent d'être exhumés des profondeurs de la langue afin d'en saisir le sens par l'intuition : « With a slight pressure our physician sloughed away the skin that remnanted to the skull » (62) ; le mot « remnanted » est ici utilisé pour désigner la peau qui habille le crâne, il se propose comme la forme verbale du substantif *remnant* qui signifie « le vestige », mais fait également signe en anglais vers la communauté des croyants restés fidèles à Dieu. Les signifiants sont ainsi parfois littéralement *perversis*, c'est-à-dire pris dans un usage blasphématoire, et déviés de leur trajectoire sémantique habituelle. Cette liberté terminologique reflète l'étrangeté d'un monde qui n'est plus régi par une quelconque grammaire mais tout entier ouvert aux mutations, aux déterritorialisations morphologiques et sémantiques, aussi macabres soient-elles. La prairie de Brian Evenson est donc l'espace lisse du désert, mais le désert ne correspond pas seulement ici à une instanciation géo-philosophique particulière, il est aussi l'expression d'un mode d'écriture singulier.

Dans *Blood Meridian*, qui constitue l'une des sources d'inspiration majeures d'Evenson, Cormac McCarthy approchait déjà le désert d'un point de vue phénoménologique comme ce qu'il appelle une « démocratie optique » :

In the neuter austerity of that terrain all phenomena were bequeathed a strange equality and no one thing nor spider nor stone nor blade of grass could put forth claim to precedence. The very clarity of these articles belied their familiarity, for the eye predicates the whole on some feature or part and here was nothing more luminous than another and nothing more enshadowed and in the optical democracy of such landscapes all preference is made whimsical and a man and a rock become endowed with unguessed kinship. (McCarthy 247)

McCarthy décrit un espace au sein duquel aucun objet ne fait événement, le mode d'apparaître du désert est celui d'une totalité non fragmentable, une surface optiquement étale qui n'est régie par aucune organisation hiérarchique, un régime de visibilité absolue dont la clarté rase offre tout à la consommation visuelle. De façon simpliste, cette démocratie optique est relayée stylistiquement chez McCarthy par un recours constant à la parataxe, ce qui permet justement

d'appréhender les segments descriptifs de façon équivalente : la syntaxe ne connaît aucun débord qui viendrait préparer, sur le mode d'une gradation, l'horreur des violences qu'enfante le désert américain. De la même façon, il s'agira de voir comment le désert dans « Prairie » ne constitue pas le simple objet d'une description mais bien une modalité esthétique particulière.

### ***Desertum* générique : un néo-récit d'exploration**

Ce qui dérange à la lecture de la nouvelle n'est pas tant la violence hyperbolique dont il est constamment question, mais le malaise diffus qui provient justement d'un mélange générique inédit. « Prairie » orchestre savamment un détressage des genres qui, sans lien les uns aux autres, viennent se rencontrer dans la nouvelle pour mieux se défaire. Le *desertum* de « Prairie » est avant tout un *desertum* générique, c'est en ce sens que je voudrais à présent appréhender la nouvelle dont l'intertexte dense met constamment en tension des genres qui se rencontrent ici comme par erreur, et pour le pire.

Interrogé au sujet de la nouvelle, Evenson dit s'être inspiré principalement de deux récits d'exploration majeurs ayant pour cadre la découverte du nouveau monde par les conquistadors espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>7</sup> Il mentionne ainsi les récits de Cabeza de Vaca, dont la *Relation de voyage* relate *a posteriori* ses pérégrinations au sud du Texas et au nord du Mexique après le naufrage de son voilier. Il décrit notamment ses rencontres avec les populations locales qu'il étudie presque à la manière d'un anthropologue, ce que le narrateur de « Prairie » lui-même tente de faire, sans succès, puisque ceux que l'on pourrait appeler les « indigènes » s'évaporent comme par magie. En effet, les corps des morts, parfois mobiles, parfois inertes, semblent pour certains avoir fait l'objet de procédures médicales proches de rites d'embaumement dont la symbolique échappe au narrateur comme aux lecteurs. Après capture de l'un des morts, nous lisons : « We examined his armature, the way his mouth had been re sewn and mandibled. Avelling the membrane lining the chest, we found the internal organs neatly removed, the lower orifices stoppered » (62). Ces corps vidés de leurs organes, recousus avec dextérité pour revenir à la vie, témoignent d'une confrontation à une civilisation irréductiblement autre, régie par un ordre symbolique et pratique proprement inaccessible. Ainsi le narrateur lui-même ne propose que des conjectures peu convaincantes concernant la nature et la fonction des outils qu'il trouve abandonnés à la hâte par un peuple nomade qui ne se laisse jamais approcher : « We rode forward and found what I must deem a templature for preparing the corpse, hastily abandoned, the heaped organs on its surface still spongey with blood. I have examined the apparatus at length but can make nothing of it, nor of its functioning » (64). Décimé par la

---

<sup>7</sup> Dans un entretien où il évoque les sources de « Prairie », Brian Evenson explique : « 'Prairie' is a response in some ways to Cabeza de Vaca, he was exploring the new world he was lost in a sort of native . . . but that and *Aguirre, the Wrath of God*, which is Warner Herzog's movie. It's actually probably more allusive in some ways than some of my other works, it seems to me that it's in conversation with those things » (Lechevalier-Bekadar 29).

faim, la maladie, l'épuisement et les attaques des indigènes, le groupe d'explorateurs de *Relation de voyage* fait l'expérience d'un espace insoutenable au sein duquel ils ne peuvent pas demeurer mais qu'ils ne peuvent pas quitter davantage :

Une fois arrivés, voyant le peu de ressources dont nous disposions pour aller de l'avant, parce qu'il n'y avait pas d'endroit où aller, et même s'il y en avait eu, les hommes n'auraient pu poursuivre leur route, la plupart d'entre eux étant malades et dans un tel état que rares étaient ceux dont on eut pu tirer parti. Je cesse ici de conter cela plus longuement ; chacun peut en effet imaginer ce qui pouvait bien se passer sur une terre si étrange et si mauvaise, tellement dépourvus que nous étions de toute chose, soit pour y demeurer soit pour en partir. (Cabeza de Vaca 74)

Cette terre « étrange » et « mauvaise » est décrite comme le lieu d'un ensorcellement fatidique que les hommes ne peuvent conjurer. C'est précisément cette dimension que « Prairie » isole afin d'en faire la matière même de son récit. Cabeza de Vaca, dont la survie fut assurée par les pouvoirs thaumaturgiques qu'on lui prêtait (et qu'il associait à la clémence d'un Dieu soucieux de sa survie), témoigne d'une ferveur religieuse qui subsiste au sein de « Prairie » sous la forme d'un culte tourné en ridicule par la violence absurde et le littéralisme de ses représentants. Le texte mentionne, en effet, l'évangélisation sanglante des indigènes de la nouvelle, officinée par un prêtre obscur : « Our paroch of late has taken to baptizing all we encounter, tallying their particulars on wound scrolls before they are slaughtered » (61).<sup>8</sup>

Cette entreprise religieuse structure en partie la deuxième œuvre convoquée par Evenson : *Aguirre ou la colère de Dieu* (1972), l'un des classiques de Werner Herzog, inspiré lui-même des récits de Gaspar de Carvajal, prêtre dominicain du XVI<sup>e</sup> siècle que l'on retrouve dans le film jouant le double rôle de missionnaire et de narrateur. Le film retrace l'expédition catastrophique d'un groupe de conquistadors à la recherche de l'Eldorado, et surtout la mutinerie d'Aguirre, joué par Klaus Kinski, qui, dans la scène finale, sombre dans une folie mégalomane à la fois meurtrière et incestueuse. Cette démence qui consume Aguirre se distille dans « Prairie » pour contaminer tous les personnages comme ensorcelés par cette autre terre « étrange » et « mauvaise » qui confine au fantastique le plus noir. La fin du film offre la scène grotesque d'un soldat qui, alors qu'il énumérait le nombre de courbes de la rivière, se trouve décapité d'un coup de lame et dont la tête continue, imperturbable, le décompte amorcé. Qu'il s'agisse d'un prolongement extraordinaire de l'activité nerveuse ou d'un clin d'œil à la tête oraculaire d'un Orphée décapité prophétisant la mort imminente de

---

<sup>8</sup> Comme toujours chez Evenson, le baptême est directement associé à une mise à mort, rappelant de ce fait cette ancienne et très controversée doctrine mormone de l'expiation par le sang (*blood atonement*) qui fait l'objet de *The Open Curtain* (2007), son troisième roman. Selon cette doctrine, certains crimes sont trop graves pour pouvoir être rédimés par le sacrifice de Jésus Christ ; pour assurer son salut, le pécheur doit se tuer en versant son propre sang dans la tombe qu'il aura préalablement creusée.

personnages illustres,<sup>9</sup> le film introduit discrètement le thème de la survivance après la mort dans lequel « Prairie » puise toute son étrangeté.

Bien que la nouvelle se présente elle aussi sous la forme d'un récit d'exploration, redéployant tous les tropes qui lui sont propres (mission évangéliste, découverte d'une terre inconnue, étude de civilisations étrangères, description des terribles difficultés encourues), elle n'est pas à proprement parler un prolongement simple de ce genre de fiction. En effet, elle s'inscrit tout d'abord en faux avec ce type de récit du fait de sa brièveté : loin de constituer une chronique prolixe de l'arrivée de ses aventuriers en terre inconnue, elle n'offre au lecteur qu'un aperçu fugitif de leur virée cauchemardesque créant de ce fait une tension entre le temps infini de leur errance et celui, succinct, de la lecture. De plus, dans un mouvement entropique, le récit d'exploration se voit ici embranché sur un autre type de récit, la *zombie fiction*, qui vient intégralement en dérégler les codes. Si la fiction d'exploration se veut d'une certaine façon proto-ethnographique,<sup>10</sup> la mention de corps zombifiés crée un décalage qui en perturbe intégralement le fonctionnement. La rencontre avec l'autre est ici poussée à son paroxysme et fait dériver ce genre vers la science-fiction ou le fantastique.

### ***Desertum* générique : un *western* mutilé**

De la même façon, « Prairie » dérègle la romance historique américaine en proposant une variante horrifique de l'une de ses œuvres phares, *The Prairie* de James Fenimore Cooper, roman auquel elle emprunte bien sûr son titre. Il n'échappe à personne que la nouvelle a ici supprimé le déterminant : « The Prairie » devient « Prairie » comme pour prévenir le lecteur qu'il ne lui faut pas s'attendre à voir décrite une prairie particulière, un espace en tant que tel. La prairie est d'emblée convoquée comme matériau brut, comme affect plus que comme espace. L'emprunt ne s'arrête pas au titre, les premières phrases de la nouvelle rappellent expressément Cooper :

Early evening, still distant from the prairie, we encountered a man with skin flayed half-free off his back. He allowed us to inspect that portion of him, and we saw the underskin, purpled and creased with folds that in their convolutions, resembled the human brain.

The rinds off his back he had tanned and twisted into a belt, which he wore and which our captain tried, unsuccessfully to purchase of him. (61)

La nouvelle prend comme point de départ la littéralisation abjecte du nom du héros de Cooper : Leatherstocking. Le premier homme que rencontrent les membres de l'expédition s'est

---

<sup>9</sup> Voir, à ce titre, Deonna, « Orphée et l'oracle de la tête coupée ». Ainsi peut-on penser que la tête coupée du soldat préfigure déjà la mort psychique et physique d'Aguirre que le dernier travelling circulaire du film montre seul au monde en proie au vertige de sa folie mortelle.

<sup>10</sup> Cabeza de Vaca consacre en effet de nombreux chapitres à l'analyse des us et coutumes des différentes tribus qu'il inventorie au fil de ses rencontres et dont il tente de cartographier les déplacements saisonniers.



visiblement prélevé de la peau de son propre dos afin d'en tresser une ceinture et propose donc une variante de Bas de Cuir (« Leatherstocking ») de Cooper. Le procédé de littéralisation à l'œuvre, par ailleurs caractéristique de la fiction evensonienne,<sup>11</sup> fait intégralement dérailler le genre de la romance pour l'ouvrir à ses potentialités horribles. La prairie d'Evenson est le lieu d'une abjection qui vient déconstruire ce qu'il reste des grands élans romanesques de Cooper et de son Ouest noble et sauvage. L'exposition à la fiction de zombie, quasiment sur le mode de la contamination, empêche la romance historique de jouer son rôle initial, en n'offrant plus le lieu d'une évasion exaltante ; elle est ici justement utilisée à contre-emploi, rabattue vers la matérialité putride de la chair écorchée. De même, le texte défigure le *topos* des troupes de chevaux sauvages domptés par des cow-boys, experts emblématiques du western. Dans « Prairie », les montures que capturent les personnages sont des zombies dépecés et harnachés entre eux, que l'on fait avancer en stimulant leur cerveau.

The dead prove too festered and rizzared to consume. Instead, we encircle them and employ them as mounts. We tie them by twos front to back and lop free the heads. Sitting on the planed necks and shoulders, we goad them to motion by prodding the forward remnant of the brain's root. (63)

La prairie désertique d'Evenson est traversée par des hordes de morts (« the dead progressing in droves » [62]) qui forment le nouveau troupeau sauvage que le groupe d'explorateurs s'empresse de violer, de manger et même de harnacher afin d'avancer plus efficacement au sein de cet espace sans confins. Ainsi, le texte lui-même dépèce l'imaginaire du western pour en produire une version monstrueuse, à la fois mutilée et abjecte. L'Ouest s'évanouit comme frontière directionnelle puisque le territoire de la prairie échappe à toute cartographie qui permettrait l'espoir d'une progression. « Prairie » ravive ainsi des images de la Frontière comme érème,<sup>12</sup> ici absolu. En effet, si cet espace est traditionnellement pris dans la dialectique de la conquête et n'existe que de façon provisoire, en attente de devenir écoumène, la prairie suspend le caractère temporaire de son inhospitalité, comme en témoigne la débâcle inexorable des personnages qui la parcourent.

« Prairie » se conçoit ainsi comme désert total déclinant différentes acceptions historiques, religieuses et étymologiques du terme. Au désert biblique de la *wilderness* se superposent les images de l'Ouest McCarthien dont la violence hyperbolique irrigue le texte de façon manifeste.

---

<sup>11</sup> Le roman *Last Days* (2009) d'Evenson fait le récit d'une secte qui repose sur un principe sacré de mutilation dérivé d'une appréhension littérale de l'Évangile selon Saint Matthieu dont une partie (elle-même tronquée) sert d'exergue au roman : « And if thy right eye offend thee, pluck it out, and cast it from thee . . . And if thy right hand offend thee, cut it off, and cast it from thee » (Matthew 5.29-30). Ainsi la position hiérarchique de chaque membre au sein de l'organisation est déterminée par le nombre d'amputations que le croyant s'est infligé.

<sup>12</sup> Le mot « érème » provient du grec *eremos* qui signifie désert, inhabité. La notion est utilisée en géographie pour désigner le négatif de l'« écoumène » qui fait référence au lieu habité et exploité par l'homme.

Récit d'exploration, western, roman historique, science-fiction : « Prairie » défie tous les cadres conventionnels mais met en scène la rencontre de ces genres, qui viennent errer tels des « fantômes brûlés », pour reprendre l'expression de McCarthy, au sein de cet espace mystérieux et dévasté qu'est la nouvelle. Écrire le désert comme espace déserté, desserti, défait, c'est faire état d'une entropie cauchemardesque qui sévit sur les corps, les mots et les genres eux-mêmes qui viennent ici mourir pour pouvoir peut-être, à terme, être eux aussi ressuscités.

### Ouvrages cités

*The Bibl.* Authorised King James Version, Oxford UP, 2008.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et Théorie du Roman*. Traduit par Daria Olivier, Gallimard, 1978.

Bradford, William. *Of Plymouth Plantation*. 1651. Alfred A. Knopf, 2002.

Evenson, Brian. *Contagion*. 2000. Astrophil Press, 2011.

---. *Contagion*. 2000. Traduit par Claro, Le Cherche Midi, 2005.

---. *Last Days*. Coffee House Press, 2009.

Cabeza de Vaca, Alvar Nuñez. *Relation de voyage [La Relación]*. 1547. Traduit par Bernard Lesfargues et Jean-Marie Auzias, Babel, 2018.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Éditions de Minuit, 1980.

Deonna, Waldemar. « Orphée et l'oracle de la tête coupée ». *Revue des Études Grecques*, tome 38, fascicule 174, janvier-mars 1925, pp. 44-69.

Guillaud, Lauric. *La Terre et le sacré : La nuit gothique américaine*. Michel Houdiard, 2003.

Herzog, Werner. *Aguirre, la colère de Dieu [Aguirre, der Zorn Gottes]*. Werner Herzog Filmproduktion, 1972.

Lechevalier-Bekadar, Nawelle. « Entretiens avec Brian Evenson ». « *Something was Wrong* » : *l'Esthétique du malaise dans l'œuvre de Brian Evenson*, thèse soutenue le 13 juin 2016 à l'Université Rennes 2, sous la direction de Sylvie Bauer et de Florian Tréguer.

Melville, Herman. *Vareuse-blanche ou le monde d'un navire de guerre [White-Jacket or, The World in a Man-of-War]*. 1850. Traduit par Philippe Jaworski, Gallimard, 2020.

McCarthy, Cormac. *Blood Meridian*. 1985. Vintage Books, 1992.

Slotkin, Richard. *Regeneration through Violence: The Myth of the American Frontier, 1600-1860*. University of Oklahoma Press, 1973.

Stricker, Florence. *Cormac McCarthy : les romans du Sud-Ouest*. Ophrys, 2008.