

**« THERE WERE OTHER THINGS » : EXPOSER L'OBJET,  
DÉCENTRER L'HUMAIN, DEVENIR CHOSE DANS LA FICTION  
EMPATHIQUE DE BRIAN EVENSON**

MORGANE AUGRIS  
*Université de Tours*

### **Introduction**

---

1. « In all likelihood, they had not seen my possessions fall, had not seen me fall to my knees ». Dès son premier recueil de nouvelles *Altmann's Tongue*, publié en 1994, l'auteur américain contemporain Brian Evenson pose un regard singulier sur objets et sujets, ce dernier se voyant dé-fait et rejeté en seconde position dans un parallèle liant inextricablement leurs devenirs (2002, 87). L'auteur louait à l'époque dans la postface la propension de chaque objet à résonner et à désigner par synecdoque un monde plus large, néanmoins largement absent (2002, 276). L'objet evensonien, alternant entre présence et absence, entre approche sensuelle et réel insaisissable, n'est pas si loin de l'objet quadruple que Graham Harman hérite de Heidegger, et à partir duquel il fonde un réalisme spéculatif crucial afin de penser le monde et l'écologie à l'ère de la crise environnementale. La chute dont il est ici initialement question convoque en effet à présent un effondrement plus large, devenu omniprésent dans la fiction post-apocalyptique d'Evenson, sous le nom de « C/Kollaps ». La vue, ou sa négation, n'est pas tout à fait sans raison le ciment de la relation horizontale liant objets et sujet dans la chute. Le sort d'une humanité à genoux est indissociable d'un événement de vision paradoxal : pour lutter face à l'effondrement, il est indispensable de reconnaître l'objet et son « égale dignité ontologique » (Garcia 11), ce qui impose d'accepter son existence autonome en dehors de tout regard humain.
2. Écrivain par excellence du détail, Evenson accorde toujours en sa prose une place centrale aux objets, jusqu'à consacrer dans un ouvrage intitulé *Reports* (2018), suivant le modèle de la collection « Object Lessons » chez Bloomsbury, de courts textes aux chaises, aux en-cas, aux objets empruntés, aux mannequins, au langage, aux presse-citrons, et au récit sur les presse-citrons. De fait, Evenson est loin d'oublier que son art même, dont l'accomplissement suprême est le livre, se trouve par nature indissociable du devenir des objets. Le soin apporté aux couvertures des ouvrages publiés

chez Coffee House Press depuis 2016 témoigne de la vision evensonienne de l'objet-livre en tant que monstre autonome, libéré sur le papier de la toute-puissance auctoriale et humaine : rassemblées, leurs illustrations composent le corps hybride en constante expansion d'une bête esquissée par sa fille, Sarah Evenson. Le passage au vert de la dernière couverture ne fait que souligner l'influence croissante dans l'œuvre de la prise de conscience environnementale de l'auteur.

3. Le penseur Graham Harman considère que le meilleur remède aux maux actuels n'est pas tant le savoir ou la vérité prônés par les sciences expérimentales que la « réalité », aussi insaisissable puisse-t-elle être (Harman 2018, 6). La philosophie relativement récente de l'*object-oriented ontology* (OOO), dont il est l'un des fers de lance, tient pour principe fondateur l'égle attention due aux objets de toutes sortes, qu'ils soient humains ou non, naturels, culturels, réels ou fictifs. La philosophie partage donc ici davantage d'affinités avec l'esthétique qu'avec les mathématiques ou les sciences naturelles. Les objets ne sauraient en outre se voir réduits à leurs propriétés. De fait, ils se répartissent selon deux catégories : les objets *réels*, opaques et autonomes, même les uns vis-à-vis des autres ; et les objets *sensuels*, qui existent seulement pour un autre qui les rencontre. Le monde extérieur est donc conçu comme existant *en retrait*, indépendamment de la conscience humaine (Harman 2018, 9-11). L'éclairage prodigué par le réalisme spéculatif et l'*object-oriented ontology* permet de relier deux versants apparemment distincts de la fiction d'Evenson : l'inquiétante étrangeté se logeant dans le familier le plus intime, et la projection dans un univers post-apocalyptique déréférencé suite à l'effondrement général de l'environnement. Il ne peut y avoir de devenir sans penser l'objet, ni même sans se penser objet, et la littérature est susceptible de jouer un rôle considérable dans ce basculement philosophique de plus en plus vital. Toutefois, comment pourrait-elle bien susciter le dépassement de l'anthropocentrisme du sujet humain en vue d'une réelle prise en considération de l'objet, alors qu'elle se trouve précisément être le produit d'une subjectivité, celle de l'auteur, pour une autre, celle du lecteur ? Les convictions écologiques d'Evenson rejoignent la prise de position esthétique de ses débuts : plus aucune distance ne doit séparer lecteur et objet-livre réunis dans une même expérience matérielle, dépourvue de ce que l'auteur qualifie de médiation conventionnelle (2002, 271). La présentation sera privilégiée à la représentation, l'affect à la *mimesis*. Objets et humains se trouveront chacun à leur manière ex-posés dans le tissu non seulement du texte mais du monde : l'objet enfin sorti de l'ombre jusqu'à une mise en lumière aveuglante provoquera le décentrement d'un sujet humain qui, déstabilisé dans sa chair, se verra forcé de s'apprécier comme chose parmi d'autres, ne serait-ce que le temps de la lecture. La dimension narrative de la prose d'Evenson n'est pas toutefois sans l'inscrire dans une forme de corrélacionisme, dénoncé par

le philosophe du réalisme spéculatif Quentin Meillassoux<sup>1</sup>. Les stratégies esthétiques mises en place par l'auteur afin d'ébranler une posture que seule l'opacité la plus radicale serait susceptible de véritablement saper sont révélatrices de l'aporie menaçant toute œuvre langagière aux préoccupations écologiques.

## **Chevaux effondrés et ontologies plates**

---

4. La maison brûle, nul n'est censé pouvoir l'ignorer. Et pourtant. La nouvelle « A Collapse of Horses » (2016) interroge le statut accordé aux objets dans le cadre d'une conscience humaine bien en peine de leur reconnaître le moindre devenir indépendant. C'est donc ici au sens propre que la maison du narrateur brûle, après qu'il a mis le feu à cet objet perturbateur en constante mutation, selon ses propres dires du moins. Sa femme en effet, venue le retrouver au chevet de son lit d'hôpital, ne cesse de le contredire sur ces points, comme sur beaucoup d'autres. Le récit à la première personne s'adressant directement à celle qui clame être l'épouse indemne d'un narrateur plus que sceptique, le lecteur ne peut espérer tirer de la nouvelle la moindre vérité transcendante. La suspicion de non fiabilité des points de vue, à défaut de pouvoir dispenser l'œuvre langagière de tout corrélationisme, interroge en tout cas sa pertinence. Une chose est certaine dans cette nouvelle : il n'est pas si simple pour un sujet humain de dépasser « la pensée critique [qui] discrédite les objets et leur refuse toute autonomie » (Harman 2010, 14). Une posture plus « sincère » consiste selon Graham Harman à accepter que l'objet « se retir[e] dans un domaine souterrain que l'on ne remarque pas » (2010, 47) : il s'agit donc de ne pas réduire « certains objets à d'autres plus glorieux », et de décrire « au contraire les relations que les objets entretiennent avec leurs qualités visibles et invisibles, celles qu'ils ont les uns avec les autres, ainsi qu'avec nos esprits » (2010, 14). De la reconnaissance ontologique accordée aux objets les plus familiers et quotidiens dépend à l'ère de l'effondrement la survie de beaucoup de choses.

5. Après un accident de travail ayant endommagé son crâne, le narrateur perçoit des altérations de la demeure familiale qu'aucun autre membre ne constate : « Houses don't change on their own, [my wife] told me indignantly; this was not something that reason could allow./ But for me, that was exactly the problem. The house, for reasons I didn't understand, wasn't acting like a house »

1 Graham Harman résume : « [Descartes and Kant]'s ideas entail that we cannot speak of the world without humans or humans without the world, but only of a primordial correlation or rapport between the two: a notion that Quentin Meillassoux has attacked under the name of 'correlationism' » (2018, 56-57).

(39). Il lui devient bientôt insupportable de rester dans ce lieu en constante métamorphose qui bouscule jusqu'au nombre même de ses enfants. Ses balades dans la campagne environnante finissent par le mener à un enclos où il distingue la silhouette d'un homme venu nourrir des chevaux, tous effondrés. Il prend le chemin du retour sans savoir s'ils sont encore en vie ou bien morts, suivant l'exemple du chat de Schrödinger. Alors qu'il se met à repenser à ce moment singulier, rongé par la frustration de ne pas savoir ce qu'il en est vraiment, le narrateur tisse un lien entre la maison, « house », et les chevaux, « horses », qui demeureront par la suite introuvables. Au-delà de la proximité linguistique des deux termes transparaît ici le caractère insoutenable pour le sujet humain de l'autonomie de l'objet à laquelle il est forcé de se confronter<sup>2</sup>. Ces chevaux qui ne tiennent plus sur leurs pattes figurent littéralement la menace qui pèse sur l'objet d'être en chaque instant réduit « à son accessibilité à la conscience » : « on livre une caricature de la chose ou on lui “coupe les jambes” comme le dit le jeune Heidegger » (Harman 2010, 62). L'état suspendu dans lequel se trouvent les chevaux, bien malgré le narrateur, constitue un rappel indispensable que « la réalité phénoménale des choses pour la conscience n'épuise pas leur être », car « [l]'être-à-portée-de-la-main d'une entité n'est pas déployé de manière exhaustive dans son être-sous-la-main » (Harman 2010, 47).

6. Le narrateur a bien du mal à se contenter de ce suspens car il pressent que ce retrait n'est pas sans conséquences sur son identité propre :

If you turn and walk hurriedly on, leaving before anything decisive happens, what do the horses become for you? They remain both alive and dead, which makes them not quite alive, nor quite dead.

And what, in turn, carrying that paradoxical knowledge in your head, does that make you? (36)

La première question, encadrée par le pronom personnel « you », rend compte de la tentation permanente de circonscrire l'objet par la conscience humaine : le narrateur, incapable de penser l'objet en tant que tel, s'ancre dans le corrélationalisme dénoncé par Quentin Meillassoux. L'antanaclase reposant sur deux sens différents de « turn » contredit pourtant cette tentative de restriction en suggérant la part cachée de chaque objet, langage y compris, leur conférant un devenir fluide. Le glissement vers le pronom interrogatif « what » est éloquent : le sujet qui tolère le retrait de l'objet en un

2 Rappelons ici l'acception très large du terme « objet » tel qu'employé par Harman : « [A]llow me to briefly defend the 'object' part of OOO. [...] [One] complaint was that 'object' suggests a rock-hard, durable, inanimate entity, and is therefore too narrow a concept to include all of the transient fluxes and flows as well as the short-lived insects, sunrises, and chance collisions that give life so much of its value. My response is that OOO means 'object' in an unusually wide sense: an object is anything that cannot be entirely reduced either to the components of which it is made or to the effects that it has on other things » (Harman 2018, 42-43).

lieu inaccessible à sa conscience voit son statut irrémédiablement affecté. Comment en effet pourrait se maintenir une prétendue distinction humaine si une égale dignité ontologique est accordée à toutes choses, dans le cadre de relations aussi *plates* que les chevaux effondrés dans l'enclos ?

7. L'accès contre son gré du narrateur à de nouvelles dispositions philosophiques n'est probablement pas sans lien avec son accident de travail (« incident at work », 36) : le crâne endommagé, la raison seule ne peut plus primer. La tradition cartésienne du *cogito ergo sum* ségréguant corps et esprit pour mieux asseoir la supériorité humaine bat de l'aile. Comme l'affirme Emmy Mikelson, une décapitation symbolique du sujet ouvre la voie à une « ontologie latérale » (16). En outre, la polysémie du terme « work » en anglais suggère un changement de statut du personnage : sa négation désigne à la fois ce qui ne travaille pas, et ce qui ne fonctionne pas. Précisément, suite à l'accident ayant entraîné chez le narrateur « crâne cassé » (36. Je souligne)<sup>3</sup> et « confusion » (36), ce dernier se trouve forcé de prendre ses distances et de se mettre au vert, le passif soulignant une forme d'objectification : « I received some minor compensation from my employer and was put out to *pasture* » (36 ; je souligne). Or la chose ne peut être perçue en tant que telle qu'au moment où elle cesse de fonctionner, ou de travailler donc : « An object is seen as such precisely because we recognize how it works for us, while contrarily “we begin to confront the thingness of objects when they stop working for us” [Brown 24] » (Mikelson 14). La con-fusion ressentie serait le signe d'un glissement, d'une fusion littérale dans un ensemble ontologique plus large, au-delà de toute dichotomie entre sujet et objet, celui de la chose.

8. Un double changement aspectuel est à noter, soulignant le caractère englobant de la chose et l'avènement d'une « ontologie plate », selon le terme de Manuel DeLanda : la maison est anthropomorphisée, tandis que la nouvelle situation du narrateur est évoquée en des termes faisant directement écho aux « objets » perturbateurs. La demeure familiale, d'une manière ou d'une autre « vivante » (38), dispose d'une anatomie propre et de ses « idiosyncrasies » (37) : « [the children's room] kept expanding out or *collapsing* in like a lung » (38. Je souligne). En parallèle, le narrateur mis au vert (36), rongé par la vision des chevaux (« gnawed », 41), se prépare à faire face à de douloureux moments (« steel myself » (40 ; 42), proche de la monture « steed »). Beaucoup en effet dépend de ce que recèlent les piquets de cet enclos : « Lives were at *stake* » (41. Je souligne). L'épouse même prend des traits animalisés lorsqu'elle émet en réponse à une suggestion de déménagement un étrange mélange de rire et d'aboiement (38). Tous semblent au final appartenir à une

3 On notera la structure impersonnelle choisie pour présenter le crâne cassé du narrateur, ici réduit à un pronom personnel *objet* : « It left me with a broken skull » (36).

même enveloppe matérielle, les variations des poumons de la maison menant au déclenchement de l'incendie malmenant ceux du narrateur : « my lungs filled with smoke and, choking, I *collapsed* » (44. Je souligne). Toutes choses, demeure, chevaux et narrateur, voient leur sort lié dans l'effondrement, comme un signe de la nécessité d'un rabaissement de l'ego humain à la faveur d'une ontologie plate. Bien qu'apparemment logé dans le quotidien le plus familier, cet effondrement donne un aperçu des conséquences délétères de l'entêtement humain à refuser le devenir des objets. Il se trouve chez Evenson à l'origine d'une crise environnementale bien plus large, l'homonyme « C/Kollaps » cataclysmique.

9. Les *choses* prolifèrent littéralement dans le texte, qui multiplie les variations autour de la racine « thing ». Le récit appartient lui aussi au tissu des choses, qui l'enveloppent du début à la fin : « There was nothing to worry about. I just had to calm down. Soon, everything would return to normal. [...] [A]nything is possible » (36-45). La sensibilisation du narrateur aux objets en devenir par l'intermédiaire de la maison le mène irrémédiablement aux choses, à son devenir chose : « That might have gone on for a long time – even forever, or the equivalent. But then in my walks I stumbled upon, or perhaps was led to, something » (39). La récurrence du coordonnant « or » dans la prose d'Evenson rend compte du caractère également indéfini de l'objet-texte, en chaque instant susceptible de s'altérer ou de se retirer. La langue instable, attribuant par contamination aux objets et aux sujets des lexèmes conçus pour la catégorie opposée, semble se disséminer de façon autonome, au gré des signes rencontrés sur son passage. L'absence de fiabilité du narrateur, suite à son trauma, confirme l'impossibilité pour le lecteur d'un accès total à l'objet-texte, qui se retire en-dehors de tout regard humain, sans lui apporter la moindre réponse définitive. Il n'a dès lors d'autre choix que d'accepter l'autonomie de l'objet, qui, excédant son apparence, n'est jamais épuisé par l'observation.

### ***Shirts and (S)kin(s) : le tissu langagier du monde***

---

10. Il n'est pas anodin que l'objet catalyseur de l'accès du narrateur à une vision autre se trouve être la demeure familiale : incarnation par excellence du quotidien le plus familier, son altération jusqu'à la composition même de la famille traduit littéralement l'ampleur de la défamiliarisation requise afin que le sujet humain consente à la déstabilisation de l'anthropocentrisme. L'investissement affectif et symbolique du bâtiment en font le miroir privilégié des repères qui structurent notre habi-

tation du monde. Par là-même, la demeure familiale révèle, plus que tout autre objet, les obstacles les plus ordinaires à l'avènement d'une ontologie plate. À cet égard, l'insistance du narrateur sur la proximité linguistique des deux objets perturbateurs met en lumière la clé de voûte de toute représentation que constitue le langage :

Either horse or house, either house or horse – but what sort of choice was that really? The words were hardly different, pronounced more or less the same, with one letter having accidentally been dialed up too high or too low in the alphabet. No, I came to feel, by going out to avoid the house and finding the horses I had, in a matter of speaking, simply found the house again. (40-41)

Le rapprochement des deux termes suggère que le langage vient pour le narrateur confirmer la communauté de leurs référents, dont le narrateur s'exclut spontanément pour garantir sa supériorité de sujet humain. Toute distinction entre les deux, fondement d'une quelconque indépendance des objets, est tout aussi « accidentelle » que l'événement survenu au travail : le langage joue un rôle aussi considérable que l'intégrité, ou non, du crâne du narrateur dans sa vision du monde. L'amalgame des objets en opposition à l'être humain se joue « *dans une matière de parler* », qui ne relève plus dès lors d'une simple *manière* de s'exprimer, mais d'une emprise performative sur le réel. Comme le souligne Evenson, le langage est l'édifice que nous habitons, bien plus que le monde lui-même (Peak) : il est l'obstacle fondamental à toute exposition de l'objet susceptible de garantir un véritable décentrement humain. La mise en évidence de son rôle dans la relation imposée aux objets sert la dénonciation du corrélacionisme.

11. Dans le récit « *Shirts and Skins* » (2019), publié dans le recueil suivant d'Evenson au nom évocateur de *Song for the Unraveling of the World*, un couple se rend à deux moments clés de son histoire à une exposition du même artiste : les chemises suspendues à des patères dans la première occurrence deviennent dans un second temps des pans de peau. Un continuum s'esquisse entre les deux tissus, textile et cutané : l'ex-position fait sortir l'objet de l'ombre et impose un décentrement à l'humain traité sur le même mode. L'ontologie est ici d'autant plus plate que les deux entités sont évidées de l'être à l'ego habituellement boursouflé censé toutes deux les habiter, l'humain. Un premier décentrement se joue donc dans la salle d'exposition, le sujet se voyant évacué de sa position ordinaire au centre des tissus et du monde. Le spectateur prend également part à ce rabaissement symbolique, puisqu'il est forcé de s'incliner devant l'objet pour parvenir à en lire la discrète désignation, minimisant autant que faire se peut la trace d'une pensée humaine (75).

12. L'exposition correspond aux installations minimalistes dont la configuration spatiale non hiérarchique est, selon Katherine Behar dans l'ouvrage *And Another Thing: Nonanthropocentrism and Art* (2016), à rapprocher des ontologies plates (29). Le minimalisme fait la part belle aux objets, non plus *représentés*, mais *présentés* dans toute leur spécificité :

[...] rather than proceeding like anthropomorphic art toward an illusionistic totality, part by metaphoric part, the new work established itself in object-oriented style, [...] "one thing after another." This vision of opaque, discrete objects, whole unto themselves, will strike adherents of object-oriented ontology and speculative realism as familiar. And it is true that many parallels might be drawn between the specific objects of minimalism and the objects of object-oriented philosophy. (23)

L'anthropocentrisme est d'autant plus mis à mal dans la nouvelle qu'un deuxième décentrement prend place aux abords du bâtiment. Une fois franchie la sortie de secours, Megan et Gregory se trouvent dans une allée à l'arrière de la galerie face à un homme étendu sur un monticule de débris, vêtu malgré la chaleur étouffante d'un manteau et de chaussures dépareillées, sans le moindre sous-vêtement, son pénis flasque recourbé sur le côté. Gregory cherche du regard un cartouche (76), bien incapable de savoir si la scène fait partie ou non de l'exposition : l'absence de pouvoir phallique, combinée à des vêtements indépendants et dépourvus de toute utilité, soutiennent en effet l'ontologie plate de l'installation et le rejet de toute supériorité humaine, ses représentants se voyant chassés hors des murs, outils cassés parmi d'autres (« junk », 78). La joie de Megan face à l'interrogation de Gregory est *déplacée*, « inordinately so » (76) : outre son inadéquation devant la scène, elle est le signe littéral d'un décentrement, d'une abolition de tout ordre et de toute hiérarchie. La portée de l'exposition dépasse le cadre de ses murs, pour le meilleur comme pour le pire.

13. Gregory est d'autant plus sensible à l'installation qu'elle fait écho à la relation naissante qu'il noue avec Megan. Le *blind date* trouve ainsi son pendant dans l'espace de la galerie, « affligé » d'un éclairage tamisé (75), lui-même restitué par une syntaxe hésitante et par un cheminement lexical à tâtons, à progression essentiellement sonore, se raccrochant à des virgules et à des tentatives de coordination :

She led him into a space afflicted with mood lighting and for a moment he thought it must be a bar, a remarkably empty one, but no, it was not a bar but an art gallery. Or, rather, the cloakroom of a gallery, with a row of hooks on the left wall of the narrow room. On those hooks were a series of what he thought were sweaters but which, as his eyes adjusted, he

realized were shirts. So, maybe not a cloakroom after all. (75)

L'installation minimaliste peu éclairée convoque le corps du spectateur, dont la matérialité est ainsi, pour Katherine Behar, exacerbée afin de le rendre à son statut d'objet, de chose parmi les autres (29). La vue est contrariée, permettant à l'objet dont l'égale dignité ontologique est reconnue de se soustraire à l'omnipotence du regard humain. Les interactions de Gregory et Megan lors de ce premier rendez-vous ont lieu selon les mêmes paramètres, rappel que les relations entre humains, entre humain et objet, et entre objets, sont dans le cadre des ontologies plates toutes dignes de la même considération. La cécité de Gregory vis-à-vis de sa partenaire n'est toutefois pas sans tristes conséquences.

14. Loin d'être élevé au statut de chose ne devant rien à la main humaine, Gregory se voit essentiellement objectifié par sa nouvelle compagne, qui le réduit au statut d'outil dépendant, « être-sous-la-main » littéral (Harman 2010, 62). Elle le prend par la main à la première ligne du texte et il la laisse faire (75) : elle n'aura de cesse par la suite de le traîner où elle le souhaite (« tugging at his hand, pulling him forward » (75), de lui caresser la joue avec condescendance (« stroking his cheek in a way that made him want to flinch » (77), ou d'exiger qu'il prépare les recettes de son choix (« a dinner that she had chosen the recipes for but insisted he make » (78), jusqu'à un beau jour tendre la main où trône une bague de fiançailles qu'elle a pris la liberté d'acheter en son nom, sans le consulter (« she let him know that they were engaged and lifted her hand to show him the ring she had taken the liberty of buying on his behalf » (80). Gregory, réduit au modèle de « favorite boyfriend ever » (76) que Megan commande, en vient à faire l'expérience d'une aliénation, d'une fragmentation ontologique, rendue manifeste par la récurrence de l'expression « a part of [him] » (77). Loin du statut de chose réelle et autonome dont l'identité vaste demeure inaccessible à l'observateur humain, Gregory se limite aux aspects sensuels qu'exige de lui Megan. Cette dernière décide des qualités utiles dignes de s'exprimer chez l'objet passif, et son opinion n'en fait clairement pas partie : « He even tried to make comments [as she went through a huge stack of bridal magazines], until she made it clear that it was not his job to make comments. His job was merely to sit and listen, not to react » (81). On est très loin de la démocratie que Levi Bryant associe au nivellement ontologique dans l'espace plat des choses, rattaché aux installations minimalistes (Behar 29).

15. Gregory s'interroge sur sa passivité, qui lui semble propre à cette relation (77). La seconde exposition, et la réaction de sa compagne, confirment son pressentiment. Après la première salle présentant des pans de peau, comme si des hommes s'étaient écorchés avant de les suspendre à des

patères, une série de statues la chair à vif se voit accompagnée de l'écriteau « *No Skins* ». Sans pouvoir se l'expliquer, Gregory préfère penser qu'il s'agit là de corps par quelque moyen préservés. Est-ce l'installation qui l'amène à faire croire à sa compagne qu'il la suit en direction de la sortie de secours, avant de l'enfermer à l'extérieur pour un ultime décentrement de la figure humaine ? La libération est peut-être momentanée et illusoire, mais le sentiment de pouvoir se glisser dans la peau d'un autre pour un court instant lui sera précieux pour endurer les prochaines années (82). Gregory, celui qui étymologiquement « veille » encore quelque part, un fragment de son identité soustrait au regard de Megan, sait désormais qu'une peau humaine, au même titre qu'une chemise, peut au moins pour un temps s'enlever, peu importe qui vous l'impose. Megan n'applique pas les implications démocratiques de l'exposition à sa vie parce qu'humain autocentré, elle projette sur les choses les valeurs qui lui seront utiles. Face à ses ricanements, Gregory devine qu'elle a déjà décidé de la nature de l'expérience, qu'elle savoure en place de l'œuvre présente (82). De la même façon, elle tend à réécrire leur première visite de la galerie, à façonner l'événement selon ses préférences, à anéantir ce qu'il était vraiment, comme elle le fait avec lui, réduit à un objet jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien, plus aucune « chose » : « she had shaped him, and would continue to do so, he knew, until they reached the point where there would be *nothing* left of him at all » (79. Je souligne).

16. En alignant tissus textile, cutané et textuel, l'installation met en lumière la nature des relations que les humains nouent entre eux, mais également aux objets, en exposant le rôle primordial qu'y tient le langage. La légende affichée sur le dernier cartouche, « *No Skins* », met l'accent sur une sortie de champ de l'humain, remis sur le même plan que toute chose : il s'agit moins d'humains sans peau, que d'une absence de peau. L'humain n'est plus au centre des préoccupations. Toutefois, cet écart dans la formulation, qui joue avec l'expression plus adaptée « *No Shirts* » de la première exposition, révèle également la déformation qui se joue dans le langage : la légende n'est pas fautive, mais elle omet une grande partie de ce qui est ici présenté. L'exposition, aussi nommée « exhibit » (82), s'avère dans une certaine mesure *pièce à conviction* contre les crimes ou la « violence du langage », selon l'expression consacrée de Jean-Jacques Lecercle, lorsque la peau de mots se fait l'instrument d'un corrélationisme coupable. Au début de leur relation, Gregory n'a pas encore identifié la responsabilité du langage dans la dynamique qui s'installe, mais il reconnaît une même réduction de son identité, celle qui s'opère lors du passage de la chose à l'objet :

He still couldn't figure out what had happened at the gallery exactly, nor behind it, nor why the sequence as a whole had led to him having what could only be described as profound difficulty asserting his own personality and desires when he was with her. It was as if their relationship, having

gotten off on a particular foot, had lopped off the other one – the more independent, healthier foot – and so now he had to hop. Not just the foot, he sometimes thought, but the whole leg. When he was with her, there was less of him and what was there she was somehow in charge of. (76-77)

L'image de l'amputation ici retenue est celle qu'Evenson utilise par ailleurs pour confier à Ben Marcus la violence que le langage impose à *toute chose* : « language does violence to the immanent world by forcing the objects of that world to be understood in terms of generalities, by *stripping* them of their specificities and categorizing them. And this sort of violence is in *everything* » (Marcus. Je souligne).

17. Si le langage est l'édifice que nous habitons, alors la concision à laquelle Megan recourt ne laisse pas beaucoup de perspectives à Gregory : « It was like looking at his life through a smaller and smaller window [...] as he tapped his finger on a tiny but thick pane of soundproof glass, calling out silently for help » (80). L'italique utilisé pour les écriteaux n'est pas sans raison reproduit pour signaler les pensées du personnage, biaisées par une relation au langage ainsi exposée : le système d'étiquetage univoque et réducteur des différentes installations prédispose Gregory à laisser de côté toute protestation. Le personnage est en outre exaspéré par la répétition incessante par Megan de « Right, exactly » (78), formule inexplicable et redondante fonctionnant sur le même mode associatif restreint. Ne serait-ce pas le signe que le protagoniste a l'intuition que se joue ici bien plus qu'il n'y paraît ? Qu'un langage apparemment transparent, « exact », n'est pas en réalité, selon le double-sens du terme anglais, sans « extorquer » quoi que ce soit aux choses ?

18. La « relation » qui l'impacte si profondément (77) n'est pas seulement celle vécue avec Megan, mais celle dont il fait l'expérience dans la salle d'exposition entre signifiant et référent. Derrière l'arbitraire du langage sommeille toujours une part de pouvoir arbitraire, prête à être saisie. Lors d'une dispute, Megan laisse malgré elle entendre par une antanaclase la violence susceptible de se cacher dans tout acte de désignation : « You've had too much to drink, and now you're saying things you don't *mean*. [...] You're being *mean* » (79. Je souligne). La réaction intériorisée par Gregory ne se fait pas attendre : « maybe she was *right* – she was always *right*, in the end » (79. Je souligne). Il finit par se résigner lorsqu'elle lui annonce qu'il ne peut, ni ne veut, se séparer d'elle (79) : son abnégation est d'autant plus rapide que l'exposition l'a préparé à se soumettre à l'évidence du langage, à suivre l'exemple de la relation originelle entre signifiant et référent, arbitrairement inséparables, quelles qu'en soient les conséquences.

## Extirpation ? Les sujets captivés de l'objet-livre

---

19. La difficulté humaine à accepter le devenir des objets reposerait notamment sur un conditionnement par un langage catégorisant. Le personnage dé-nommé Rykte (simplement « nom »), porte-parole d'Evenson dans le roman post-apocalyptique *Immobility* (2012), ajouterait que c'est là l'origine de l'effondrement environnemental :

[T]hat's where we went wrong. [...] Back in the Garden of Eden when Adam named first his wife and then the animals. When we started thinking about names rather than the things they were supposed to designate. [...] What we need is not a cord tying us back to our past, to the long line of disasters building up to this last greatest disaster. What we need is a fresh start. [...] Names, categories, divisions. Once you label something, you learn how to hate it. [...] You have to understand [...] that we're neither human nor not human. [...] We just *are*, [...] [w]hy can't that ever be enough? (200-202)

Le lien apparemment insécable qui s'établit dans la salle d'exposition de « Shirts and Skins » entre le signifiant et un référent extralinguistique tendrait à perpétuer la hiérarchisation ontologique que l'installation minimaliste s'efforce pourtant de déstabiliser. Dans un article intitulé « Beyond representation ? A material-ecocritical reading of Derek Mahon's "eco-poetry" », Catherine Conan constate : « the ontological vision of an autonomous subject uttering words which function as reflections of the world "out there" is the greatest obstacle to actual environmental change as well as to the uncovering of poetry's real ecological value » (2). De fait, la mise en action de Gregory découle de son expérience physique et immersive de l'œuvre : « He reached out and touched one and found it soft and dry to the touch. [...] *Skins*, it read. He turned back to the hooks with a sort of wonder. [...] A sequence: hook with skin, body, hook with skin, body, hook with skin. Skin tingling, he moved toward the small white card » (81-82). L'anadiplose autour de « skin » inclut Gregory dans la séquence, chose parmi d'autres : cet aperçu d'une ontologie plate lui donne peut-être l'audace de défier la subordination que Megan lui impose. Pour que l'écriture tout aussi minimaliste d'Evenson suscite la même réaction de son lecteur, il est nécessaire que sa prose l'attire dans l'objet-livre, dans le tissu textuel des choses, sans qu'il lui soit possible de s'en extirper, en privilégiant l'affect à la représentation. Ayant renoncé à s'affranchir de la référentialité, l'œuvre evensonienne s'efforce de défier par d'autres moyens le corrélationisme qui lui est consubstantiel : par la matérialité irréductible des mots, elle vise à faire de la lecture un événement déstabilisant et insaisissable.

20. Le narrateur de la nouvelle post-apocalyptique « The Extrication » (2021) présente dans ce court texte de quatre pages l'origine selon lui indifférenciée des espèces :

In the early days of this world, lifeforms were not as distinct as they are today. There were no separate species but only a single fecund mire of creatures indiscriminately breeding, changing and striating with each new generation. [...] *Mere speculation*, you might say, were you free to speak. Yes, speculation. Perhaps the truth, perhaps not. And yet the idea struck me as offering a compelling map for the future.

Which is why you are here. [...] As the world sickens further, as the air grows poisonous, as the oceans die, so too must we shift and change if we care to survive. We must extricate ourselves from humanity and become something other than ourselves. Something that can adapt to the harshness of this new world. We must loosen the strands that differentiate us from other creatures, unravel our coding—loosen it just enough that our bodies are free to become more than what they are.

By *us*, I mean of course you. (204-205)

Ce discours n'est pas désintéressé. Le narrateur souhaite expérimenter sur son auditeur un protocole qui pourrait, s'il était concluant, lui offrir davantage de chances de survie dans un monde malade. L'hybridation que l'auditeur se voit « offerte », visant à développer les propriétés sensorielles bien utiles d'autres espèces (206), constitue un dépassement de l'humanité tout autant qu'un retour à la chose : « *something* other than ourselves ». À l'inverse de la réduction imposée par Megan à Gregory dans « Shirts and Skins », les corps sont ici invités à explorer le champ des possibles. Le jeu des pronoms instables, au sens fluctuant, prépare déjà dans la langue le narrataire, auquel s'identifie le lecteur, à davantage de porosité.

21. La structure narrative de ce texte, comme une élégante mise en abyme de son propos sur l'origine et l'altération, renvoie elle-même à une nouvelle précédente intitulée « Legion » (2012)<sup>4</sup>. Le cadre n'était pas encore post-apocalyptique, mais une machine s'efforçait pareillement de convaincre son auditeur captif du bien-fondé de sa démarche expérimentale par un discours ouvertement peu fiable. Ayant fait par inadvertance l'expérience jouissive des sensations humaines par la greffe d'un bras humain, elle souhaite que le narrataire lui cède volontairement membres et tête. Cette insistance sur le consentement confère à la nouvelle des connotations démocratiques, que confirme un réseau d'images relevant des ontologies plates : en opposition à la verticalité de l'humain comparé à un arbre finalement chu (49), la machine privilégie un fonctionnement « rhizoma-

4 Le titre de cet article, iconique d'un style fondé sur le recours constant à des indéfinis, est emprunté à une nouvelle du même recueil, « Windeye » (1).

tique » (51). Le décentrement de l'humain, dont la voix ne se fait pas entendre, s'affirme lors de la greffe d'un bras mécanique : l'expression « [artificial arm] grafted to flesh » bascule symétriquement vers la formulation « man grafted to the arm » (51). Tout se joue dans la sphère *matérielle* de l'humain, le corps étant élevé dans « The Extrication » au statut de sujet agentif (« our bodies are free », « choices your body makes », 205). Les deux textes, s'extirpant d'une quelconque centralité humaine, relèvent moins du transhumanisme que du posthumain voire de l'anti-humanisme. L'évolution du contexte de l'un à l'autre confirme que le devenir de l'objet, central dans « Legion », est indispensable pour penser un quelconque futur environnemental. L'invitation à l'hybridation et au devenir chose, formulée au lecteur tout autant qu'au narrataire, implique que passent au premier plan le matériel et le sensoriel. Tout l'enjeu de l'objet-livre, comme du discours de ces narrateurs, réside dans la mise en œuvre d'un graphe fait greffe, à même de lier tissus textuel et cutané dans l'expérience intensive d'une prose se voulant aussi ontologiquement plate que possible.

22. Le propos diégétique des deux nouvelles rejoint les préoccupations non seulement écologiques mais esthétiques de l'auteur, dont le style travaille à contrer le rôle joué par son médium langagier même dans l'établissement d'une vision anthropocentrique. L'omniprésence des amputations et des greffes dans la fiction evensonienne en dit long sur la démarche de l'auteur. Lorsque bras et mains tombent, c'est également la tendance humaine à ramener à soi qui vacille. Ce souhait d'un allocentrisme se concrétise par la greffe diégétique à des corps autres et des objets, écho métafictionnel de la relation que l'auteur souhaite sceller entre le lecteur et l'objet-livre. Evenson désire s'appuyer sur la matérialité du langage afin de rompre le cadre sécurisant traditionnellement associé à la représentation mimétique : la voix blanche et neutre, pour ne pas dire « plate », à laquelle il recourt doit permettre d'annihiler la distance séparant le lecteur de l'objet-livre, de l'y attirer, et de l'associer aux transgressions qui s'y jouent (2002, 271-272), jusqu'au plan ontologique donc. Sans jugement auctorial et sans médiation conventionnelle, le lecteur est tout entier livré à l'objet. Aucun au-delà ne saurait lui procurer le moindre secours : les textes d'Evenson, favorisant la présence et la sensation, mettent à mal toute notion transcendante (Marcus). L'œuvre au style minimaliste rejoint l'art du même nom, véhicule privilégié des ontologies plates, dans le dépassement, par l'expérience, de la dichotomie entre esprit et corps, sujet et objet (Behar 24).

23. En faisant passer affect et sensation au premier plan, la fiction evensonienne propose une expérience de lecture que Pierre-Louis Patoine qualifierait d'empathique : contrairement à la sympathie, « émotion narrative » de type égocentrique générée par la diégèse selon David S. Miall (109), l'empathie est une « émotion esthétique » allocentrique provoquée par le texte en tant qu'arte-

fact, « impliqu[ant] une part de décentrement et de communion avec une entité étrangère au soi, demandant au lecteur d'incarner dans son corps sensible les formes du texte » (Patoine 85). L'engagement physique exigé du lecteur n'étant en rien comparable à l'identification psychologique d'ordre sympathique, le texte convoque moins les qualités de sujet que celles d'objet, auquel se voit donc assimilé un lecteur décentré. Paradoxalement, un style détaché serait donc davantage en mesure d'éveiller le corps et la conscience du lecteur au devenir de l'objet, et à son propre devenir objet. Une prose sympathique non seulement perpétuerait la centralité de l'esprit humain que dénoncent les ontologies plates (Conan 15), mais en privilégiant l'aspect purement diégétique du texte, participerait au maintien d'une vision essentiellement représentationnelle du monde, synonyme de stase :

Applied to environmental emergency, a representationalist ontology generates mirror images of a crisis situation that implicitly have less ontological value than their referent object (they are “less real”) and that are forever cut off from it, as is the observer, the person creating the representation. This precludes the possibility of relevant or efficient action to address the environmental crisis and shuts the subject off in a glass bubble of powerless cynicism, irony and arrogance. (Conan 3)

L'ex-position de l'objet était jusqu'à présent essentiellement synonyme d'une mise en retrait vis-à-vis de la catégorie maîtresse de l'humain, avec les conséquences environnementales que l'on connaît. Désormais, le lecteur ne peut plus espérer la protection traditionnellement prodiguée par la distance sécurisante associée à la représentation mimétique : à son tour exposé, c'est-à-dire décentré et livré au texte en tant qu'entité corporelle sensible, il ne saurait éviter une confrontation immédiate à l'impact matériel de ses gestes ordinaires. L'expérience déstabilisante suscitée par une lecture empathique invite l'humain, en intégrant le grand œuvre de l'édifice littéraire, à repenser, ou plutôt à vivre différemment, son rapport aux objets et à l'écologie<sup>5</sup>.

24. Evenson conçoit l'écriture comme une expérience intensive comparable à tout événement vécu, susceptible donc de changer un individu : c'est la raison pour laquelle il s'intéresse moins à ce

5 La lecture empathique établit une « relation de symétrie [...] entre le corps du sujet empathique et son autre » (Patoine 88). À ce titre, elle se rapproche probablement davantage des ontologies plates que du réalisme spéculatif, qui met en garde contre le corrélationisme. L'insistance sur la sensation risque par ailleurs de réduire le texte à une somme de propriétés sensorielles. La relation de type empathique, si elle permet d'envisager l'émergence d'un « ego objectivé dans lequel sujet et objet se confondent » (79), ne constitue probablement pas le parfait antidote à la tentation constante de saisie et de réduction de l'environnement par une conscience humaine. Pierre-Louis Patoine considère la possibilité de « dissocier la sensation tactile et le sens de la propriété du corps » : la lecture serait donc le lieu d'une « expérience sensorielle dans un corps fictionnel ressenti comme étranger » (92-93), sans tentative d'appropriation donc. Mais le chercheur français n'exclut pas non plus que « la lecture empathique agi[sse] à l'inverse de la perte de propriété de son propre corps » et « élargi[sse] ce sens de la propriété à des entités fictionnelles » (93). Si tout art est écologique selon le titre d'un ouvrage de Timothy Morton, les apories n'en sont pas moins nombreuses. De fait, l'efficacité même du texte à visée écologique menace de le réduire une fois encore à un outil.

que le texte décrit mimétiquement qu'à sa capacité à agir sur le lecteur, à faire quelque chose *au* lecteur (Treon), à faire quelque chose *du* lecteur. C'est précisément là que Timothy Morton situe la valeur écologique de l'art : « Ecological art, and the ecological-ness of all art, isn't just *about* something (trees, mountains, animals, pollution, and so forth). Ecological art *is* something, or maybe it *does* something » (11). Dans trois des nouvelles précédemment citées, la relation fusionnelle entre objet-texte et lecteur s'établit d'autant plus aisément qu'une métalepse a lieu : il s'adresse directement à lui par l'intermédiaire de la deuxième personne et l'intègre au récit à l'aide de déictiques (« Which is why you are here »). En outre, au cours du balayage des signes, la première personne utilisée par le narrateur résonne en lui. Ce schéma narratif bien particulier prédispose d'ores et déjà le lecteur à occuper plusieurs positions paradoxales, le sensibilisant à une porosité des corps et des identités. L'accoutumance à l'hybridation est d'autant plus efficace que les textes evensoniens mêlent de façon récurrente différents genres littéraires, tels le conte philosophique, le gothique, le récit de science-fiction, l'enquête policière, l'univers post-apocalyptique ou le western. L'autonomie de l'objet-livre est respectée : l'entrée se fait *in medias res* et la fin demeure ouverte, les derniers mots manifestant similairement dans « Legion » et « The Extrication » l'existence d'un à-venir imminent pourtant inaccessible au lecteur<sup>6</sup>. L'absence de fiabilité avouée des deux narrateurs confirme l'impression que l'objet existe en-dehors de la conscience du lecteur, se retirant incessamment à son regard et à sa raison totalisante. Au contraire, il semble que l'autonomie du lecteur, identifié à l'auditeur, lui soit totalement niée : dans les deux cas piégé, ligoté voire bâillonné, sa voix absente du texte, il est, anonyme s'ajoutant à une longue liste de cobayes précédents, entièrement soumis aux histoires que lui conte la voix narrative afin de le convaincre de céder volontairement son corps à la science, condition souhaitable mais non nécessaire, afin que le narrateur accède à un autre stade de l'évolution. Le narrataire ainsi traité, le lecteur se voit réduit à l'état d'objet, selon les critères établis par Martha Nussbaum. Les statuts traditionnellement opposés d'objet-livre et de sujet-lecteur sont nivelés afin de faciliter leur rencontre symbiotique. Comme l'affirme Catherine Conan, les références directes à la crise climatique, si elles sont bien présentes dans la nouvelle « The Extrication », ne constituent pas le moyen le plus efficace d'engager le lecteur dans le tissu du monde : la valeur écologique du texte tient à ce qu'il suscite chez le lecteur une expérience concrète de la porosité de l'être et de son enchevêtrement à d'autres objets (20).

6 On peut lire à la toute fin de « Legion » : « And that is, in a sense, the real story, the one I was leading up to, the one that, once the anesthetic kicks in, we shall soon begin » (55). « The Extrication » s'achève quant à elle sur ces termes : « *When will be begin?* your eyes seem to be asking. But can't you see we have already begun? [...] I will do what I can for you. I am rooting for you. Whether you survive the change or perish, I will be here with you, I swear, until the bitter end » (207).

25. La multiplication des paragraphes, de plus en plus ramassés de « Legion » à « The Extrication », impose sous les yeux mêmes du lecteur la pertinence du corps composite, corporel et textuel, que clament les narrateurs des deux nouvelles. Les hybrides qui y sont convoqués rappellent la bête en constante expansion qui s'expose sur les couvertures des ouvrages : loin d'être une simple référence diégétique, elle matérialise la nature même des textes infiniment ramifiés. L'invitation est explicitement lancée dans le récit « The Extrication » à davantage de porosité, au relâchement des frontières établies entre les différentes créatures, à entendre également au sens de créations : « We must loosen the strands that differentiate us from other creatures, unravel our coding—loosen it just enough that our bodies are free to become more than what they are » (205). Le détissage en question ne vise pas seulement les codes génétiques, mais génériques et textuels. La pensée écologique se résume selon Morton à concevoir l'interconnexion de toutes choses, sans centre ou périphérie définis (7-8) : l'enchevêtrement intertextuel est un moyen privilégié pour le lecteur d'en faire l'expérience. Le texte qui se voit repris d'un récit ou d'un ouvrage à l'autre fonctionne comme ces objets trouvés, recyclés et recontextualisés dans les salles d'expositions minimalistes : il apparaît comme « objet cassé » (Behar 27), soudainement rendu visible et présent pour le lecteur. Un cadre ontologique plat peut enfin accueillir leur relation. Cette poétique de la répétition se donne également à lire dans la rhétorique evensonienne : les diverses antanaclases et anadiploses incarnent les sutures maladroites d'un objet-texte cassé, où s'affiche l'insistante matérialité de la langue<sup>7</sup>.

26. À un anthropocentrisme délétère la fiction d'Evenson oppose l'expérience du caractère vivant rhizomatique du texte : aucune frontière étanche ne tient entre les récits, ce qui renforce indéniablement la pertinence pour le lecteur des corps hybrides post-humains évoqués dans les diégèses. La greffe intensive à laquelle invite l'objet-livre évolutif constitue la « carte à suivre pour le futur », évoquée dans le récit « The Extrication » (204) : sans devenir (de l')objet, aucun à-venir n'est concevable pour ces choses parmi d'autres que sont les humains. La réécriture entre les nouvelles « Legion » et « The Extrication » confirme le rôle joué par l'intertexte dans l'évolution écologique du lecteur : alors que la première s'achève en annonçant que les expériences vont bientôt commencer, la seconde affirme qu'elles ont déjà débuté, comme un clin d'œil au texte précédent et à l'impact de sa réécriture sur la toute récente porosité du lecteur. Au-delà des transgressions temporelles,

7 À défaut de s'en remettre à l'opacité la plus radicale, il peut être salutaire de donner à travers la langue un aperçu de la dangerosité inhérente à toute velléité de réduction du réel. Les antanaclases mettent en scène le refus de toute unicité ou hiérarchisation du sens, invitant le lecteur à se familiariser avec l'indécidabilité d'objets en constant retrait. Dans la nouvelle « The Extrication », Evenson recourt à la polysémie de la langue pour manipuler et piéger son lecteur : il crée les conditions d'une interprétation fautive du verbe « needle » (204) pour mieux le déstabiliser et le malmener. Il l'amène ainsi à accepter davantage d'instabilité, dans la langue et dans les choses.

c'est toutefois bien davantage au cadre spatial du texte en constante réécriture, échappant à l'inertie et à la fixité, que réfère la carte. Cette capacité de la littérature à « organiser l'espace », à le donner à sentir au lecteur, ne serait-ce que par le dessin des paragraphes et la mise en valeur de la matérialité du papier laissé blanc, constitue pour Morton sa première et irréductible qualité écologique (11). En outrepassant les frontières des récits et des ouvrages, les nouvelles d'Evenson offrent un exemple singulier de la façon dont le texte peut jouer avec la matérialité spatiale de l'objet afin de susciter une déstabilisation presque ontologique du lecteur.

27. Puisque pour Evenson l'édifice premier que nous habitons, l'enveloppe de tout corps, se trouve être le langage, alors il n'a de cesse d'y ouvrir des béances : « language is the thing we dwell in as much or perhaps more than the actual world (since so much of our understanding of the world is mediated by it). So much of my work is about opening up that abyss below the feet of my readers, to give them a sense of that vertiginous feeling » (Peak). Les échos intertextuels participent de cette stratégie en créant des passages souterrains entre les différents textes, où le lecteur finit par glisser et se perdre. La porosité des récits entraîne selon l'auteur une expérience de désorientation d'autant plus intense que le nombre de pages séparant les occurrences est élevé<sup>8</sup> : c'est la matérialité spatiale de l'objet-livre qui est à l'origine de la déstabilisation du sujet-lecteur. Basculant sans cesse de texte en texte, de corps en corps, ce dernier n'a d'autre choix désormais que de se mettre littéralement à la place des autres, quels qu'ils soient. La déstabilisation allocentrique ayant cours dans l'expérience du texte le prédispose à une perte de repères plus large : un décentrement, une mise à mal de ses réflexes anthropocentriques.

28. Dans un article intitulé « Space for Things: Art, Objects, and Speculation », Emmy Mikelson se penche sur la construction de l'espace dans les œuvres du peintre italien Piranesi, dont les stratégies visuelles ne sont pas sans rappeler les proliférations des textes evensoniens. Si Piranesi s'appuie sur la perspective et la répétition, c'est par une constante reprise intertextuelle de ses récits qu'Evenson déjoue l'unicité du point de vue qui est traditionnellement l'apanage des arts figuratifs :

8 Dans le recueil *A Collapse of Horses*, Evenson introduit dans les rêves du protagoniste de la dernière nouvelle la diégèse de la première. Il déclare à ce sujet : « I like those moments of echo, stories that can be seen as doubling one another [...] in a way that remains somewhat unsettling. [...] [I]t may well be more interesting when there's a moment of disorientation and déjà vu, which I think is what's likely to happen with the opening and closing stories of *Collapse*, since there are so many stories between them » (Deagler). Le procédé est à nouveau employé dans le recueil de 2021. Chaque fois, la reprise textuelle fait écho à un événement matériel de l'histoire, qui le rend encore plus sensible au lecteur. Dans *Collapse*, il s'agit d'un goutte-à-goutte sanguinolent, comme si le texte s'écoulait à travers un objet-livre poreux. Dans le recueil de 2021 il s'agit d'un déplacement : cette spatialisation du texte a fait l'objet d'une communication intitulée « "The Shimmering Wall" : La frontière poreuse dans la (s)cartographie de Brian Evenson », à la journée d'étude « Penser et représenter la frontière », organisée à l'université de Dijon par Alexandra Palau, Marine Paquereau et Judite Rodrigues.

les échos qui se font entendre dans d'autres nouvelles recontextualisent l'occurrence et ouvrent le texte en toutes directions. Le sujet, qui dépendait de cette position centrale singulière et privilégiée de stabilité, s'en voit déstabilisé :

The boundaries between the subject and the object dissolve into a space in which sight lines are multiplied ad infinitum and everything exists within the lateral monumentality of vision. [...] It is this spatial engulfment expanding "omnidirectionally" that marks a move away from a traditional *vertical ontology* into one that spreads and sprawls, engendering an equivocal net in which all things shift in relation to one another. (Mikelson 13)

Le vertige qu'Evenson provoque chez ses lecteurs en ouvrant sous leurs pieds un abîme textuel tient en outre à ce qu'un contexte ne remplace jamais tout à fait le précédent : chaque écho se gorge des lectures précédentes, leur attribuant dans un certain flou une égale légitimité. La vérité transcendante et verticale que le sujet-lecteur attendait est une fois de plus battue en brèche. Ce qui s'esquisse ici, comme chez Piranesi, est « la monumentalité d'une ontologie plate, se prolongeant infiniment en tous sens » (Mikelson 17). Il est ironique que, dans les *Carceri* de Piranesi comme dans les nouvelles étudiées, l'émancipation de toutes choses dans un mouvement spatial infini passe dans un premier temps par l'incarcération et le ligotage du sujet humain.

## Conclusion

---

29. Dès la postface à son premier recueil, Brian Evenson conçoit son rôle d'auteur en termes d'absence (2002, 270) : la voix blanche et désubjectivée qui en découle, loin de n'être qu'un écho à la mort de l'auteur, témoigne du décentrement de l'humain dans sa prose. Si le corps occupe toujours une place centrale dans ses récits, il se voit incessamment mutilé et amputé. Ce qui s'expose alors sous les yeux du lecteur, c'est un corps sans organes, défiguré, « libér[é] de la représentation organique » qui impose à chaque partie du corps d'être déterminée (Deleuze 34-37). « [P]essimisme cérébral [...] transmu[é] en optimisme nerveux » (37), ce corps intensif refuse toute forme de hiérarchie : il signe l'émancipation de la matière vis-à-vis de l'esprit, sujet et objet trouvant en conséquence une égale dignité dans ses textes. Les ontologies plates se trouvent à la jonction de deux versants apparemment distincts de l'œuvre : elles attirent l'attention dans un cadre intime et quotidien sur la nécessité de reconnaître l'autonomie de l'objet, pour éviter à plus grande échelle le désastre

environnemental dont font état les récits post-apocalyptiques. L'effondrement qui s'opère sous sa plume à la fois invite au rabaissement et à l'horizontalité ontologique, et met en garde contre le maintien d'un anthropocentrisme délétère menant irrémédiablement au C/Kollapse.

30. Accepter le devenir de l'objet n'est toutefois pas si simple : le conditionnement par le langage joue un rôle central dans la perpétuation des catégories et des hiérarchies. L'écrivain mise alors sur la défamiliarisation : les textes se fondent autour de béances, qui déstabilisent chaque fois un peu plus le lecteur. La sensation primant sur la représentation, le corps s'engage dans la lecture, à l'unisson de la matière de l'objet-livre. Plus aucune distance sécurisante ne saurait permettre au lecteur d'échapper à l'impact de ses gestes ordinaires. La dimension posthumaine des textes ne se limite plus aux diégèses : les corps hybrides qui y sont présentés se voient matérialisés par un corpus poreux, invitant le lecteur à davantage d'ouverture. Les réécritures, d'un récit et d'un ouvrage à l'autre, suscitent une désorientation telle que le sujet lecteur, soumis à une dynamique centrifuge, est contraint au décentrement. Evenson semble concrétiser dans sa prose spatialisée l'écologie que Timothy Morton appelle de ses vœux, dont le slogan serait « dislocation, dislocation, dislocation » (28). L'anthropocentrisme n'en sort pas indemne, bien qu'une dimension corrélacioniste perdure indiscutablement.
31. Les variations que la nouvelle « Legion » introduit par rapport à la nouvelle qui lui fait pendant « The Extrication » interrogent en effet : la machine narratrice qui exigeait une greffe de corps humain est remplacée par un sujet égocentrique, qui n'appelle à l'hybridité que pour sa seule survie. Serait-ce de la part de l'écrivain l'aveu d'une indépassable aporie ? Ou la suggestion que tout ne peut se jouer du côté de la narration ? L'insistance sur le consentement, commune aux deux textes, étend dans un contexte écologique la portée du pacte de lecture : celui qui caresse des doigts et des yeux les pages de l'objet-livre doit accepter sa place dans le tissu des choses, et agir en conséquence.

## Œuvres citées

---

ANZIEU, DIDIER. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod, 1995.

BAUER, SYLVIE. « Transhumanisme, posthumain, anti-humanisme : figures de l'humain ». *Palimpseste* 3 (hiver 2020) : 4-8.

- BEHAR, KATHERINE. "Arbitrary Objects: Minimalism and Nonanthropocentrism". *And Another Thing: Nonanthropocentrism and Art*. Ed. Behar, Katherine, and Emmy Mikelson. Earth, Milky Way: Punctum books, 2016, 21-33.
- BROWN, BILL. "Thing Theory". *Critical Inquiry* 28.1 (Winter 2001).
- BRYANT, LEVI. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor, MI: Open Humanities Press, 2011.
- CONAN, CATHERINE. "Beyond representation? A material-ecocritical reading of Derek Mahon's 'eco-poetry'". *e-Rea* 18.2 (2021).
- DEAGLER, MICHAEL. "An Interview with Brian Evenson". *Hobart*, 23 May 2016. Last accessed at [http://www.hobartpulp.com/web\\_features/an-interview-with-brian-evenson](http://www.hobartpulp.com/web_features/an-interview-with-brian-evenson) on January 12, 2024.
- DELANDA, MANUEL. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. New York: Continuum, 2002.
- DELEUZE, GILLES. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la Différence, 1994.
- EVENSON, BRIAN. *Altmann's Tongue*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- EVENSON, BRIAN. "My Possessions". *Altmann's Tongue*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, 85-88.
- EVENSON, BRIAN. "Legion". *Windeye*. Minneapolis: Coffee House Press, 2012, 49-55.
- EVENSON, BRIAN. *Immobility*. New York: Tor, 2012.
- EVENSON, BRIAN. "A Collapse of Horses". *A Collapse of Horses*. Minneapolis: Coffee House Press, 2016, 35-45.
- EVENSON, BRIAN. *Reports*. Denver: The Cupboard, 2018.
- EVENSON, BRIAN. "Shirts and Skins". *Song for the Unraveling of the World*. Minneapolis: Coffee House Press, 2019, 75-82.
- EVENSON, BRIAN. "The Extrication". *The Glassy, Burning Floor of Hell*. Minneapolis: Coffee House Press, 2021, 204-207.

- GARCIA, TRISTAN. *Forme et objet. Un traité des choses*. Paris : PUF, 2011.
- HARMAN, GRAHAM. *L'objet quadruple : une métaphysique des choses après Heidegger*. Trad. Olivier Dubouclez. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- HARMAN, GRAHAM. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Pelican Books, 2018.
- LECERCLE, JEAN-JACQUES. *La violence du langage*. Trad. M. Garlati. Paris : PUF, 1996.
- MARCUS, BEN. "Brian Evenson by Ben Marcus". *Web del Sol*, unknown date. Last accessed at <http://www.webdelsol.com/evenson/beven.htm> on January 12, 2024.
- MEILLASSOUX, QUENTIN. *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris : Seuil, 2016.
- MIALL, DAVID S. "Neuroaesthetics of literary reading". *Neuroaesthetics*. Ed. Skov Martin, and Oshin Vartanina. Amityville: Baywood Publishing, 2009.
- MIKELSON, EMMY. "Space for Things: Art, Objects, and Speculation". *And Another Thing: Nonanthropocentrism and Art*. Ed. Behar, Katherine, and Emmy Mikelson. Earth, Milky Way: Punctum books, 2016, 11-20.
- MORTON, TIMOTHY. *The Ecological Thought*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2010.
- NUSSBAUM, MARTHA. "Objectification". *Philosophy & Public Affairs* 25.4 (1995): 249-291.
- PATOINE, PIERRE-LOUIS. *Corps/texte : Pour une théorie de la lecture empathique (Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk)*. Lyon : ENS Éditions, 2015.
- PEAK, DAVID. "As The World Burns: Bookforum talks with Brian Evenson about his new story collection, The Glassy, Burning Floor of Hell". *Bookforum*, 11 November 2021. Last accessed at <https://www.bookforum.com/interviews/bookforum-talks-with-brian-evenson-about-his-new-story-collection-the-glassy-burning-floor-of-hell-24694> on January 12, 2024.

TREON, MATTHEW. "Interview : Brian Evenson and the Weird". *Weird Fiction Review*, 31 July 2012.

Last accessed at <https://weirdfictionreview.com/2012/07/interview-brian-evenson-and-the-weird/> on January 12, 2024.

VANDERHAEGHE, STÉPHANE. « Jason Schwartz, ou la fiction brisée ». *RFEA* 175.2 (2023) : 38-52.