N° 22 | 2026
Variations paralivresques

Construire la tension narrative du deuil, entre élégie et mise en scène graphique des traces : "Nox" d’Anne Carson

René AUDET *Professeur*
Université Laval, Québec

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-22/3687-construire-la-tension-narrative-du-deuil-entre-elegie-et-mise-en-scene-graphique-des-traces-nox-danne-carson
Date de publication : 08/10/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : AUDET, R. (2026) Construire la tension narrative du deuil, entre élégie et mise en scène graphique des traces : "Nox" d’Anne Carson. *Komodo 21*, (22). https://doi.org/10.34745/

Apprenant la mort de son frère Michael, exilé en Europe depuis des années, Anne Carson élabore un cahier de deuil où elle réfléchit au sens de l'histoire et du témoignage (à partir d'Hérodote et d'un poème de Catulle) et où elle rassemble des pistes et éléments liés à la vie de son frère. Incarnation du mutisme, celui-ci échappe à Carson qui tente, par une forme personnelle de l'élégie, d'attester de son existence. *Nox* est la reproduction sous forme de *leporello* de ce cahier, offrant une expérience de manipulation et de lecture continue qui, prenant acte du processus de deuil, génère une tension narrative entre pâtir et agir.

Upon learning of the death of her brother Michael, who had been exiled in Europe for years, Anne Carson compiled a mourning notebook in which she reflected on the meaning of history and testimony (based on Herodotus and a poem by Catullus) and gathered clues and elements related to her brother's life. As an embodiment of silence, he eludes Carson, who attempts to attest to his existence through a personal form of elegy. *Nox* is a leporello reproduction of this notebook, offering a hands-on, continuous reading experience that acknowledges the grieving process and generates a narrative tension between suffering and action.

Mots-clés :
Traduction, Livre, Enquête, Matérialité, Inquiry, Agentivité, Narrativité, Book, Agency, Deuil, Materiality, Mourning, Narrativity, Translation

---

In cigarette-smoke-soaked Copenhagen, under a wide thin sorrowful sky, as swans drift down the water, I am looking a long time into the muteness of my brother. / A brother never ends[1].

Anne Carson, *Nox* (2010)

Alors que la mort interrompt l'existence, qu'elle conclut un parcours, elle place les proches devant un fait accompli. Aux mystères de cette existence, plus aucune réponse ne pourra être apportée, sinon que circonstancielles, sinon qu'indirectes et imparfaites. Le vide reste à habiter ; la mémoire agit comme un processus tant douloureux que réparateur. Catulle, en son temps, a rédigé une élégie pour son frère qu'il est venu saluer, à son tombeau. Dans *Nox*, paru en 2010, Anne Carson reprend ce poème comme une scansion accompagnant le deuil de son propre frère Michael, disparition dont elle accuse le coup, maintenue à distance comme Catulle semblait l'être de son frère.

Spécialiste des langues et littératures latines et grecques antiques, Carson est aussi connue pour sa pratique poétique et essayistique, en plus d'être une traductrice réputée d'œuvres grecques classiques (même si cette pratique de traduction est parfois sujette à débat). C'est à travers son obsession pour les codes linguistiques qu'elle explore le thème marquant de la mémoire. Interrogeant les mots que Catulle a utilisés dans son poème 101 (CI), elle nous permet de la suivre dans une sorte d'enquête feuilletée — ici, sur l'idée d'histoire ; là, sur l'intrigante vie de son frère reconstituée par diverses traces ; là encore, sur la mémoire familiale à revisiter ; enfin, sur le processus même du deuil. Poétique dans son style, élégiaque par son genre, *Nox* convoque les discours biographiques et autobiographiques pour mieux les interroger, préférant adopter une posture métadiscursive propre à questionner la possibilité de traduire l'expérience de l'autre.

Cette modalité centrale de la traduction paraît être au centre de l'œuvre, s'imposant comme un ressort narratif. Une traduction d'abord textuelle : les œuvres classiques, le poème de Catulle ; mais aussi une traduction sémiotique, si l'on peut dire, le livre lui-même foisonnant de strates graphiques et d'éléments visuels. À la fois réplique d'un cahier préexistant et objet de format original, il mobilise nombre de photographies, de paperolles, de textures visuelles et de notes manuscrites qui plongent le·la lecteur·rice au cœur du travail d'enquête de la narratrice[2]. La dynamique singulière de *Nox* se situerait dès lors au point de rencontre entre la diffraction, l'éclatement de ces matériaux (mémoriels, sémiotiques) et la reconstruction (narrative, biographique) visant à se saisir d'un parcours de vie qui sans cesse échappe à Carson —laquelle cherche à percer le mutisme de son frère, subi de son vivant et inexorablement reconduit dans la mort.

L'expérience de lecture compte pour beaucoup dans la traversée de *Nox*, ce qui nous impose d'en proposer, d'entrée de jeu, une exégèse matérielle : devant la proposition tonitruante par sa facture concrète et graphique, il apparaît nécessaire de prendre à bras-le-corps une telle manifestation de la recherche d'une forme adaptée à un projet singulier. Cette saisie ouvrira par la suite sur une plongée dans le grain du texte et du

récit, lourdement balisés par une telle mise en forme bien que teintés par la quête embrumée de la narratrice. Ce n'est qu'au point de contact de ces strates sémiotiques que se comprend la tension singulière qui meut l'ouvrage, en une négociation entre le caractère implacable du passé (inaccessible) et de la ligne du temps (mouvante), et l'expérience vécue du deuil, bercée par l'insuffisance du langage à le nommer.

1. Déplier l'expérience, et sa lecture

Nox, publié par New Directions en 2010, s'impose par son format, qui est un ersatz de codex, notamment par la reprise de ses codes (première de couverture mais uniquement graphique, épine avec mention du titre et de l'autrice, quatrième de couverture avec citation attribuée à l'autrice, couvertures rigides dépassant ce qui est normalement un bloc de pages reliées). Pourtant, dans les faits, il s'agit d'un boîtier de forme livresque, qui s'ouvre comme un livre mais laissant à découvrir, sur l'équivalent d'une deuxième de couverture, la notice biographique de Carson et une mention de la contribution de Robert Currie à la réalisation matérielle de l'ouvrage. Dans la boîte repose — tel un corps dans sa sépulture ? — une masse de papier, dont on perçoit le feuilleté sans en décoder encore le format. La première feuille reprend l'iconographie de la première de couverture – un collage d'une étroite bande verticale, extrait d'une photographie figurant un garçon en maillot et avec lunettes de natation, placée sur un carton vert texturé. C'est uniquement à la manipulation de ce bloc de papier que s'impose la singularité de son format : un *leporello*[3], un livre-accordéon se dépliant pour donner accès à près de deux cents pages, imprimées recto seulement et non numérotées. Cette longue bande de papier, pliée en pages, appelle une consultation comme un livre aux pages plus épaisses, si on ne la sort pas de son boîtier, ou comme un accordéon que l'on laisserait respirer si mise à plat sur la table, hors du boîtier.

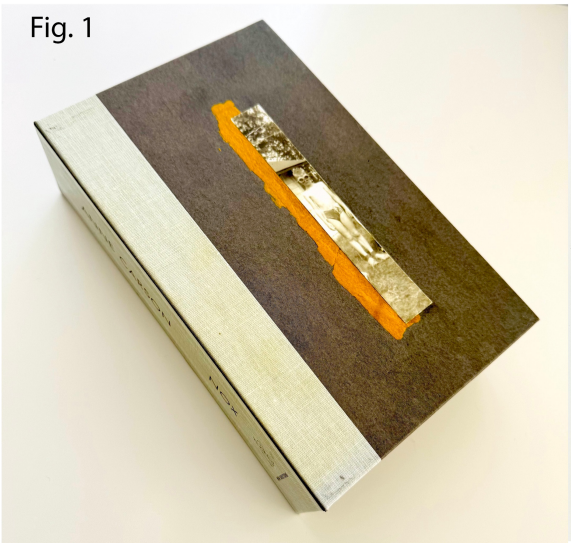




Figure 1. Vue du livre-boîtier, fermé. Figure 2. Boîtier ouvert, avec le *leporello* replié dans la partie de droite.

Après avoir replié la première double page, une page de titre nous est offerte en belle page[4], suivie en fausse page de la fiche descriptive de l'ouvrage (*copyright,* données de catalogage, etc.). Puis s'enfilent les pages de l'ouvrage, avec un constat rapide : il ne s'agit pas de pages de texte imprimées, mais d'images reproduites[5] — des photos des pages de ce qu'on postule rapidement être un carnet, le livre entre nos mains étant par conséquent un fac-similé, format *leporello* malgré le format original *codex* suppose-t-on, d'un carnet préexistant.

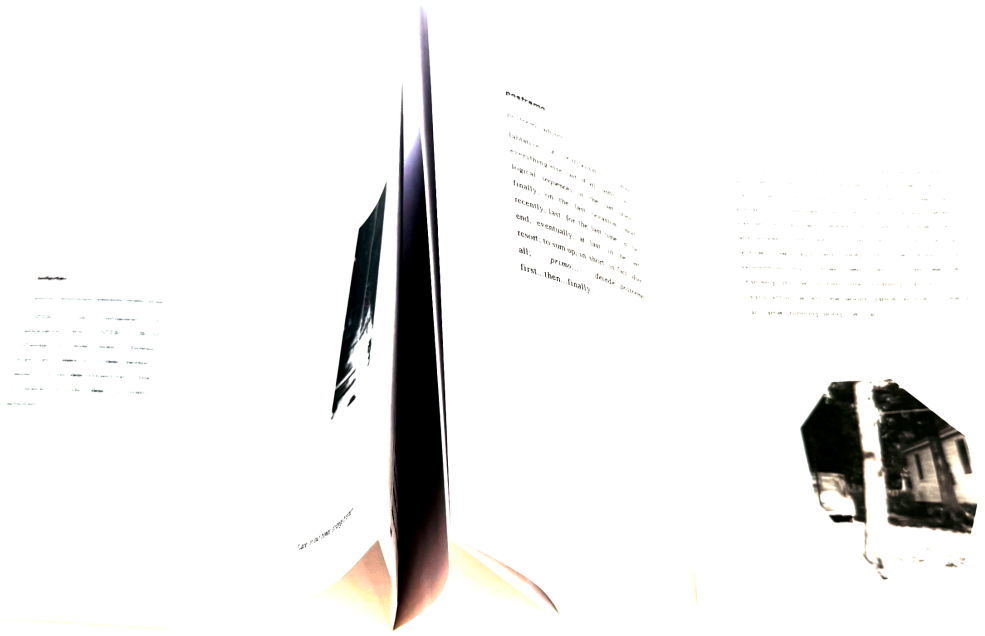


Figure 3. Vue du *leporello* partiellement déplié.

Le court passage en quatrième de couverture annonçait déjà ce jeu de faire-semblant : « *When my brother died I made an epitaph for him in the form of a book. This is a replica of it, as close as we could get*[6] ». Les différents jeux de texture du papier des pages du carnet (mais surtout les paperolles qui y étaient collées) laissent percevoir la dimension photographique de chacune des pages entre nos mains. S'ajoutent des effets de transparence – lorsqu'on devine (visuellement) une écriture ou un papier collé au verso de la page originale, dont la photographie donne à percevoir une trace plus ou moins discernable –, des « contaminations » (un frottis au crayon, à l'entrée 5.3, laisse une marque sur la page précédente), des traces visuelles de pages arrachées (voir l'entrée 5.5 et après 8.1, par exemple) et des choix de capture : à l'entrée 2.2, un large papier écrit à la main, partiellement collé dans le carnet original, fait l'objet de quatre prises de vue selon la façon dont le papier est déplié et positionné.

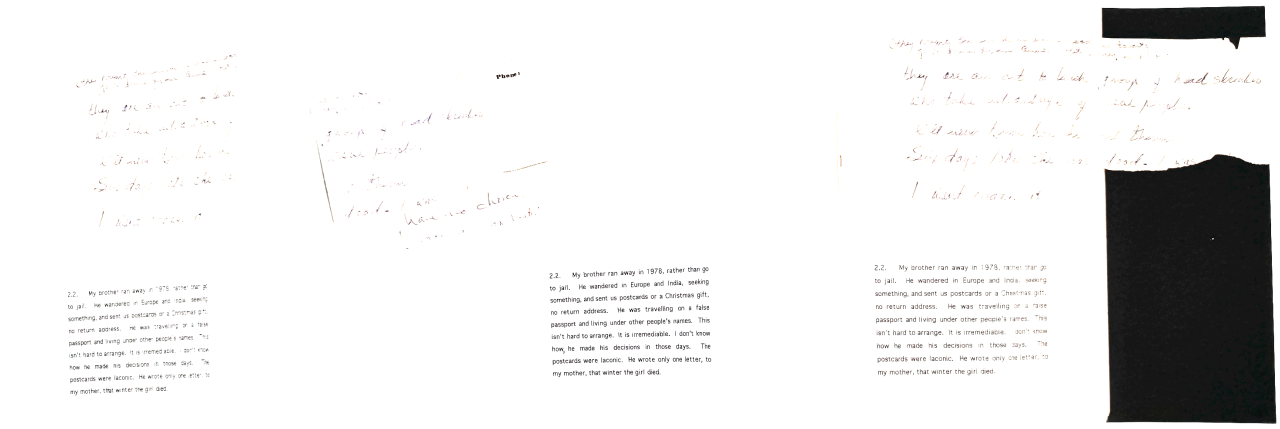
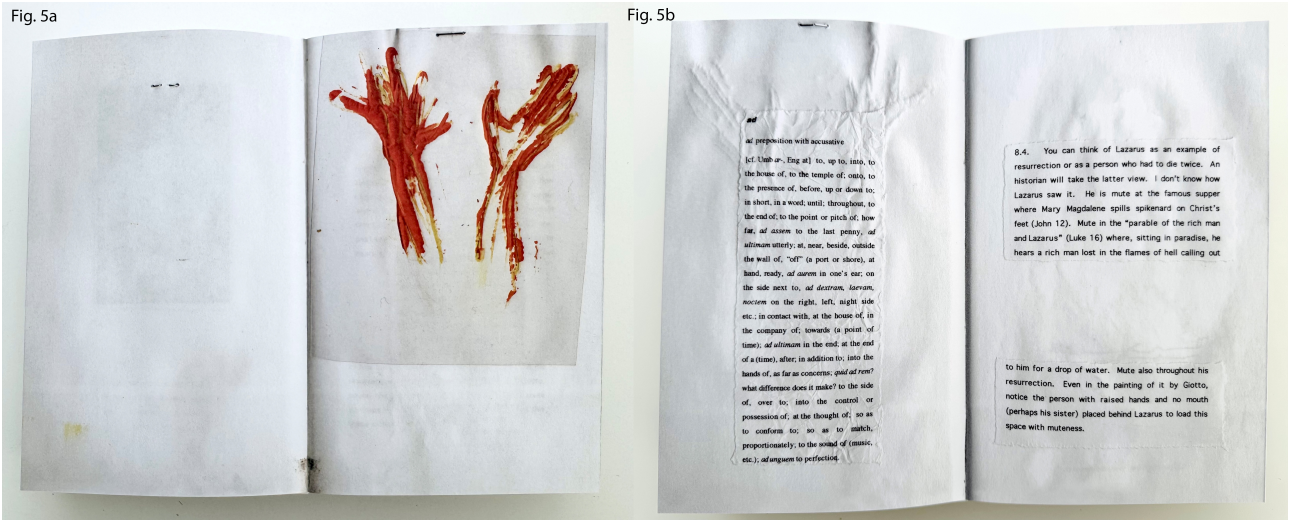


Figure 4. Enfilade de pages montrant la capture multiple d'une même double page avec paperolle dépliée.

Le regard se perd très vite dans le repérage de ces artéfacts représentés, dans les textures, les polices typographiques, les photos, les collages et les dessins, croquis ou griffonnages. L'aspect bricolé de ces pages reproduites frappe fortement l'imaginaire, alors que le boîtier et la publication par un éditeur littéraire laissaient plutôt présager un ouvrage soigné et fini tel qu'on l'attend d'un processus éditorial conventionnel.



Figures 5a et 5b. Doubles pages consécutives du livre, où l'on voit la reproduction visuelle d'agrafes et des traces de la pointe d'un crayon déformant le papier.

La personne ouvrant et parcourant *Nox* prend rapidement conscience du statut

personnel, voire intime de l'objet originel dont on feuillette le fac-similé. Pourtant, le contenu des pages remet en question cette impression — du moins en partie. Celui-ci suit un canevas assez régulier, outre quelques exceptions (premières et dernières pages, certaines pages intercalaires séparant des sections). Après la reproduction, d'entrée de jeu, d'une photo du poème 101 de Catulle, les fausses pages présentent (quasi systématiquement) chacun des mots latins du poème, un par page, à la façon d'une entrée de dictionnaire : mot, déclinaisons, nature du mot, indications étymologiques, puis une exégèse lexicographique identifiant les sens et les contextes d'usage de ces derniers. Le caractère systématique de l'exercice ramène au premier plan la spécialisation professionnelle de l'autrice (spécialiste et traductrice) dans cet exercice d'élucidation sémantique fondamentale, en plus d'insister sur une démarche intellectuelle et cérébrale. En regard (littéralement, sur les belles pages), une trame se dessine par des fragments de texte numérotés — nombre primaire évoquant un chapitre ou une section, et nombre secondaire montrant le développement à l'intérieur de cette partie, allant de 1.0 à 10.3. Si cette organisation en fragments numérotés prédomine, elle laisse également place à une variété d'autres contenus. Photos de famille ou de lieux associés à l'enfance, montages typographiques, paperolles collées, collages abstraits, dessins, citations collées… la cohabitation texte/image est marquée, sans être régie par un principe stable[7] ; elle témoigne plutôt d'une recherche ou d'une expressivité soudaine — ramenant là le sentiment d'une construction graduelle et linéaire, page après page, de ce carnet de deuil.

2. Gloser (les traces, les indices)

Nox (Night / Nuit), le mot est scandé dès l'entrée en matière, ces trois lignes apparaissant en première page de l'ouvrage : « *Nox / Frater / Nox* » (nuit / frère / nuit), imprimées en capitales sur une bandelette de papier superposée à six présences manuscrites du nom « Michael », cursives immenses occupant toute la page. L'orientation est donnée, bien sûr, à cette « épitaphe » livresque remplaçant la pierre tombale inutile, puisque les cendres de son frère ont été dispersées dans l'océan. Néanmoins, le parcours paraît moins linéaire que l'accordéon de papier ne le laisserait croire au premier regard, au premier toucher. La démarche du deuil est une (en)quête, et le carnet de deuil de la narratrice en témoigne à plusieurs égards. La trame textuelle de *Nox*, d'emblée, échappe à la construction vectorielle du récit, au développement classique de la prose glosé par Roland Barthes[8] lorsque la personne parcourant le *leporello* est placée devant le désordre accumulatif de ses différents fils. L'entrecroisement discursif fait cohabiter l'exégèse des mots du poème de Catulle, qui occupe une certaine moitié de l'ouvrage, sur ses fausses pages, avec une narration autodiégétique qui, négociant l'espace des belles pages, alterne entre des considérations philologico-historiques, la reconstitution de la vie insaisissable de Michael

et le discours intérieur de la narratrice (sa propre autobiographie, à certains égards). L'ouvrage s'élabore au péril de cette diffraction textuelle (et narrative)[9], engageant le dialogue entre des sphères a priori étanches de la vie de Carson — ici, la réminiscence de l'enfance difficile de son frère, là, les enjeux liés à la traduction. Pourtant, cette cohabitation étrange produit des résonances fécondes avec la progression du mécanisme de deuil.

La symétrie des circonstances est immédiatement établie : Catulle, ayant traversé bien des terres et bien des mers (c'est le premier vers de son poème 101), vient se recueillir auprès de la tombe de son frère, décédé alors qu'il était au loin ; Anne Carson, sans aucun contact avec son frère depuis des années, apprend son décès, sur l'autre continent. La lecture du poème agit comme un calque, comme une modalité de capture d'une situation qui échappe à la narratrice, contournant sa difficulté à la décrire en la laissant être évoquée par le poète romain. Pourtant, cet exercice impose un transcodage, une opération qui appelle l'établissement d'équivalences entre des langues. Les fausses pages mettent précisément en scène ce geste, reproduisant les entrées lexicographiques d'un ouvrage de référence et actant une traduction mot à mot du poème. La lecture du poème est entièrement prise en charge par cette mise en scène — un seul segment (7.1) en belle page porte explicitement sur ce poème. Le propos, après une rapide contextualisation du poème et de sa lecture par Carson, glisse rapidement vers la difficulté de rendre en anglais l'effet que produit la version originale :

> *Nothing in English can capture the passionate, slow surface of a Roman elegy. No one (even in Latin) can approximate Catullan diction, which at its most sorrowful has an air of deep festivity, like one of those trees that turns all its leaves over, silver, in the wind. I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101*[10].

Cet aveu d'impuissance recadre soudain l'entièreté de la démarche : le caractère objectif, scientifique des entrées lexicographiques doit être repensé à l'aune de la faillite inéluctable de l'idéal traductologique, acté par la personne traduisant. Si les entrées laissent d'abord croire au respect de cet idéal, elles témoignent néanmoins d'une forme de contamination, mettant en scène le jeu interprétatif à l'œuvre dans toute opération de traduction par l'intégration d'une part de subjectivité. Gillian Sze, notamment, repère bien la digression qui opère dans les longs paragraphes où s'accumulent les usages, les contextes et les expressions mobilisant le mot discuté ; la voix, d'emblée neutre comme on l'attend, devient plus personnelle, comme elle l'illustre par l'examen de l'entrée « *multa*[11] ». Ce déplacement s'observe en réalité à de nombreuses reprises, par exemple dans la deuxième occurrence de la conjonction « *et* »

:

> lubet et metuo*: he is agreeable and yet I fear him; (introducing an indignant exclamation usually in the form of ironic question) and after all that? he does, does he? (introducing a strongly contrasted thought) and in spite of this, and possibly but still;* et dubitas quin sensus in nocte nullus sit*? and do you still doubt that consciousness vanishes at night? (after an imperative adding the predicted consequence of action*[12]*)*

Cette prose normalement documentaire (dresser la liste des usages, des syntagmes) se colore pour commenter, indirectement, la circonstance que la narratrice tente d'élucider – une disparition définitive, celle d'un proche par ailleurs disparu volontairement, plusieurs années auparavant. Un double transfert opère donc, de Catulle vers la langue latine, puis de celle-ci vers la situation vécue par Carson :

> *Each word*, explique Gillian Sze, *is pried from the poem so that it no longer participates in the larger text but is resituated in the neutral "genre" of the dictionary entry; it is then reintegrated into Carson's narrative. The word becomes meaningful again but does so in a way touched by her loss*[13].

La traduction, à travers la litanie des mots explorés un à un[14], devient un terrain d'appropriation d'une circonstance vécue à travers l'expérience de l'autre.

C'est toutefois l'absence de cet autre qui devient le moteur narratif de la démarche de Carson. L'entrée en matière est un aveu d'impuissance : le choc brutal de la mort, irrémédiable, rend toute action directe impossible ; plus encore, il paralyse.

> *I wanted to fill my elegy with light of all kinds. But death makes us stingy. There is nothing more to be expended on that, we think, he's dead. Love cannot alter it. Words cannot add to it. No matter how I try to evoke the starry lad he was, it remains a plain, odd history. So I began to think about history*[15].

Agir (pour rendre hommage, pour maintenir le souvenir) suppose de comprendre, de saisir, d'interroger le passé, les traces. Et, d'emblée, de s'approprier le geste de faire

histoire. La spécialiste des lettres antiques revient alors à l'une de ses figures tutélaires, Hérodote, dont le questionnement fondamental sur la méthode et la portée de l'histoire alimente sa propre démarche — ou sa propre désorientation. Elle se bute — alors placée devant le fait accompli du décès, mais aussi en amont, depuis des années — à l'opacité, au mutisme de son frère qui persiste à lui résister :

> *I am looking a long time into the muteness of my brother. It resists me. He refuses to be "cooked" (a modern historian might say) in my transactional order. To put this another way, there is something that facts lack. "Overtakelessness" is a word told me by a philos[o]pher once:* das Unumgängliche *- that which cannot be got round*[16]*.*

Une telle incapacité la conduit à revenir en arrière, pour chercher des indices, à retourner sur le terrain, pour suivre des traces laissées derrière. Ce faisant, Carson compile dans son carnet les pistes lui permettant de ne pas échapper la figure de son frère : lettres qu'il avait envoyées à leur mère ; photographies d'enfance ; récit reconstitué de sa fuite / fugue depuis 1978 ; paperolles, etc. Sa démarche d'enquête lui permet de renouer avec ce qui a construit la vie de son frère : ses voyages à travers le monde, sa femme actuelle, mais aussi le spectre toujours présent de l'amour de sa vie, une jeune femme décédée brusquement.

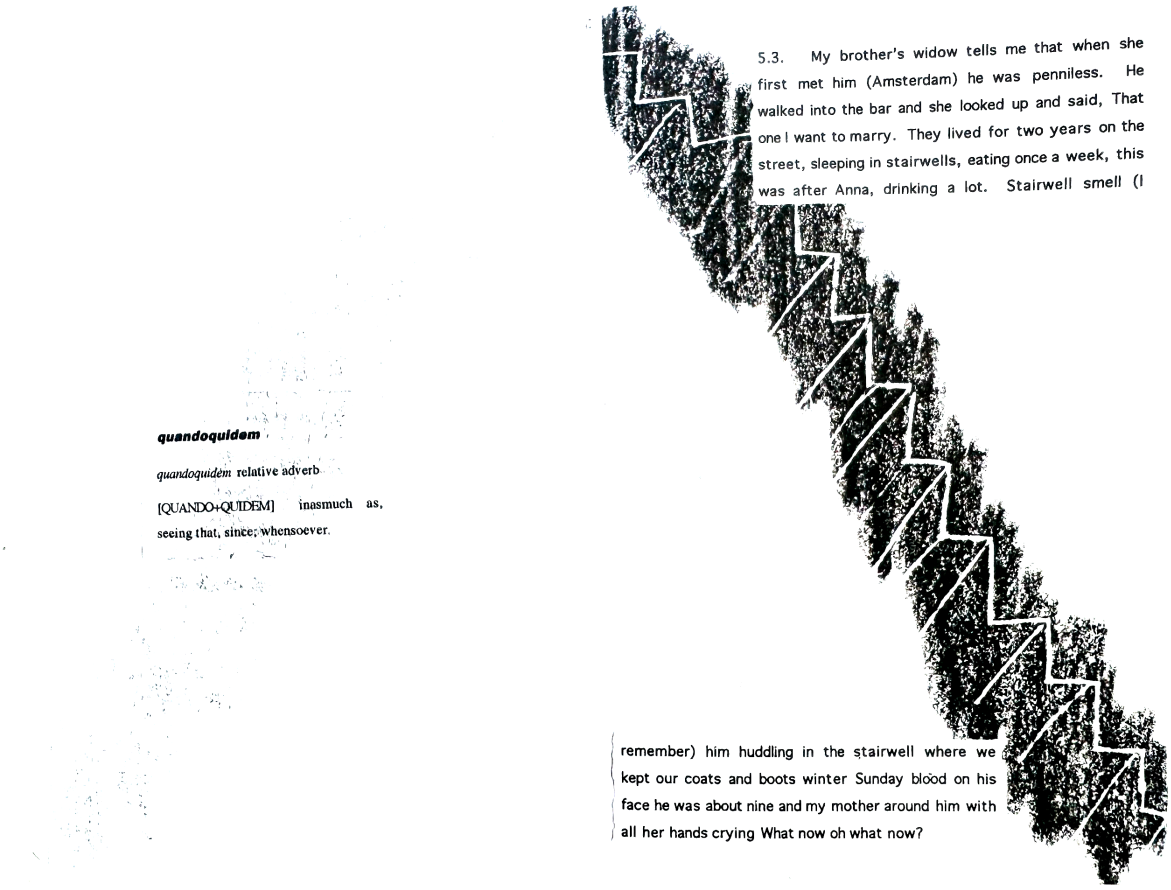


Figure 6. Double page évoquant la rencontre avec la veuve de Michael.

De vieux journaux intimes sont ponctionnés par la narratrice, des photographies sont scrutées, à la recherche de signaux, d'informations l'aidant à mieux le comprendre. C'est néanmoins le mystère de leur relation (rompue, absente) qui l'habite — elle le désigne toujours comme « *him* » (« lui »), « *my brother* » (« mon frère »), son prénom n'apparaissant qu'indirectement. Il devient un objet d'investigation, voire de traduction : « *Because our conversations were few (he phoned me maybe 5 times in 22 years) I study his sentences the ones I remember as if I'd been asked to translate them*[17] » — ou, plus encore, il devient un sujet d'enquête ethnologique, suivant le déplacement lisible dans la fiche lexicographique disposée sur la fausse page adjacente : « ***more*** */ [dubious] an establ[l]ished practice, custom, usage [...] a person's character as a standard of conduct; compliance;* morem gerere *to regulate one's conduct in accordance with another's wishes, humour, indulge*[18]*.* » Il refusait de se laisser capturer (« *For lack of a better term a windswept spirit*[19] »), échappant autant que se réfugiant en lui-même, d'où le parallèle établi par plusieurs, rapporté à la narratrice, avec la figure biblique de Lazare, préfiguration de la résurrection du Christ, mais silencieuse, muette. Carson ne réussit pas à reconstituer ce qui caractérisait profondément cette absence fraternelle, malgré les traces, malgré les pistes suivies. Et elle d'évoquer le pacte (discuté, critiqué) proposé par Hérodote, à la fin d'un récit historique donné : « *I*

have to say what is said. I don't have to believe it myself (7.152.3[20]) ». Les faits parlent d'eux-mêmes, soutiennent-ils tous deux, et les réalités sont perçues différemment par chaque personne. Ce relativisme trouve écho dans les paroles de la veuve, prononcées lors des funérailles de Michael : « *I DO NOT WANT TO SAY THAT MUCH ABOUT MICHAEL / YOU ALL KNOW HIM IN DIFFERENT WAYS*[21]. » L'investigation menée par la narratrice est, du point de vue historiographique, un échec ; du point de vue méthodologique, elle est un fouillis similaire à la vie de son frère.

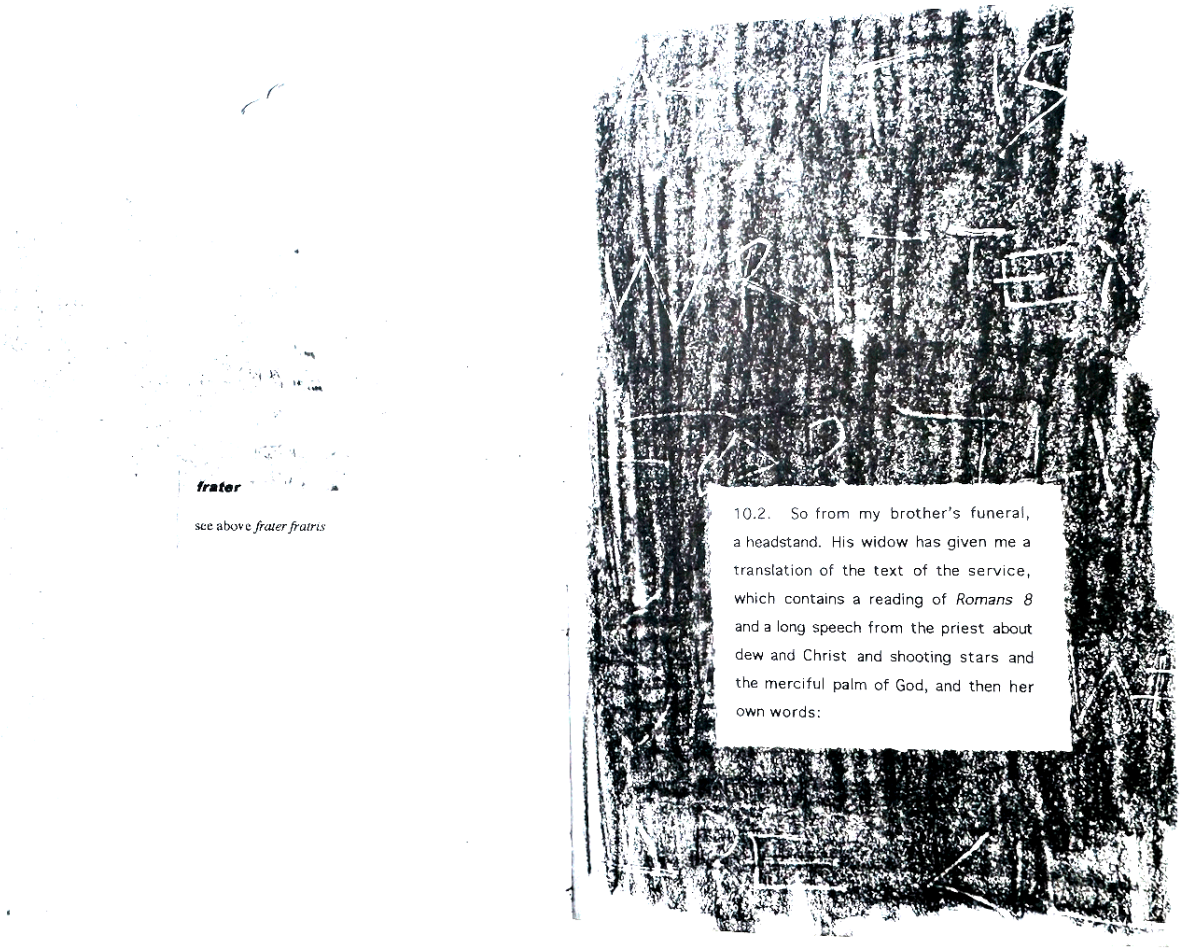


Figure 7. Double page évoquant les funérailles de Michael, avec reproduction des traces laissées sur la fausse page par le crayonnage de la belle page.

3. Le deuil comme étonnante tension narrative

Force est d'admettre que l'ouvrage qui est donné à lire n'est pas le *résultat* d'une démarche d'enquête mais cette démarche même, voire la problématisation de ce qu'elle pourrait ou devrait permettre[22]. La dimension méta-narrative prédomine, induisant pour partie la forte diffraction — textuelle, narrative — qui s'y fait jour, alors que les lignes thématiques s'entrecroisent au fil d'un parcours méandreux entre conceptions fondamentales de l'histoire, anecdotes d'enfance, démarches d'élucidation à Copenhague auprès de la veuve de Michael et glose lexicographique du poème de Catulle. Néanmoins, la construction de l'ouvrage ne délaisse pas pour autant toute visée de tension narrative, une dimension performative suscitant habituellement l'engagement des lecteur·rices (qui est responsable de la « production de l'intérêt », pour reprendre les mots de Raphaël Baroni[23]). Entre les forces coprésentes dans l'ouvrage se négocie une articulation tensive, reposant certes sur le destin mystérieux de Michael qui suscite la curiosité (que Baroni définit comme l'une des trois principales modalités de la tension narrative), mais surtout sur la posture définie et habitée par la narratrice.

Parmi les vectorialités en place, celle (forte, contraignante) de la facture matérielle et graphique de l'ouvrage engage une linéarité certaine. Pour sûr, la commune linéarité textuelle des livres littéraires n'est pas au rendez-vous ; toutefois, la dimension obligée des replis paginaux à déplacer, l'un à la fois, s'inscrit dans un rapport de mimétisme avec le passage du temps et la progression dans les démarches de Carson[24]. La structure régulière des fausses et belles pages, ainsi que les occurrences de capture photographique multiple d'une même page guident la lecture, l'inscrivant dans une continuité se dépliant peu à peu. La scansion des mots du poème de Catulle et la numérotation de segments de la narratrice, côté organisation textuelle, contribuent à cette impression de progression. Leur valeur tensive reste faible du point de vue sémantique, alors même que cette forme matérielle doit véhiculer, en la contrebalançant, l'incarnation même d'un effondrement de la tension : la mort. Qui plus est : la mort d'un proche absent, muet, qui refusait les contacts avec sa famille. La position de Carson est par définition passive, subissant l'outrage de la nouvelle qui lui parvient, avec délai, celle de la disparition de son frère, de son mutisme désormais permanent, faisant en sorte que nulle réponse ne pourra être trouvée à ses questionnements. Tout effort de saisie des variables impliquées dans cette relation dysfonctionnelle mènera à de simples suppositions ; toute tentative de la narratrice d'éclaircir le brouillard entourant la figure de Michael s'agitera en vain.

Comment réconcilier ces vectorialités mettant à l'évidence en jeu des forces contraires ? Comment faire sens de ces contradictions apparentes, alors même que l'expérience

de lecture ne laisse pas percevoir un dispositif brinquebalant ? Deux pistes, tangentes, en proposent une saisie propice à leur réconciliation. Le résumé offert de la trame narrative de *Nox* cible souvent la dimension d'enquête, l'élucidation d'une situation opaque qui amène la narratrice à recueillir des indices, à interpréter différentes traces laissées par son frère. Pourtant, on l'a vu, la démarche est incomplète et en partie inefficace. La réalisation du cahier de Carson est plutôt mue par une pulsion de réarrangement des bribes, par une volonté d'organiser le désordre. Il génère le sentiment de parcourir un document personnel, voire intime, objet qui a été élaboré par des mains qui cherchaient *par le geste* une façon de faire parler ces pistes éparses. La tension ne réside alors pas tant dans la résolution de l'« intrigue » entourant la vie de son frère que dans l'incarnation concrète de la posture de deuil, dans l'agir de l'endeuillée : « *Her method is less to try to solve the mystery of his life and death than to enact it, to dramatize the mourner's mind as it seeks to understand what happens to the vanished*[25] ». Une telle dramatisation relève davantage de la mise en scène que d'une démarche herméneutique.

C'est en lien avec ce caractère paradoxal de l'agir que se dessine une deuxième piste permettant de saisir la performativité narrative de *Nox*. Elle ramène au premier plan la nature discursive même de l'ouvrage. Même si sa prose est infiniment fragmentée, même si elle oscille constamment entre différentes tonalités, le mouvement qui est impulsé se révèle thématiquement cohérent et orienté, sans pour autant être simple. Il martèle la position de la narratrice, placée devant le fait accompli, subissant une situation sur laquelle elle n'a aucun contrôle, situation dont elle essaie de s'extraire — à tout le moins de s'émanciper, au sens où elle cherche à avoir une prise sur l'événement, sur l'interprétation à en proposer. Son projet est une forme d'encapacitation (*empowerment*), la quête d'une puissance d'agir — ce geste, évoqué plus haut, visant à faire parler les traces du passé, mais aussi à amorcer la négociation intime de sa propre posture à l'égard de la mort d'un proche.

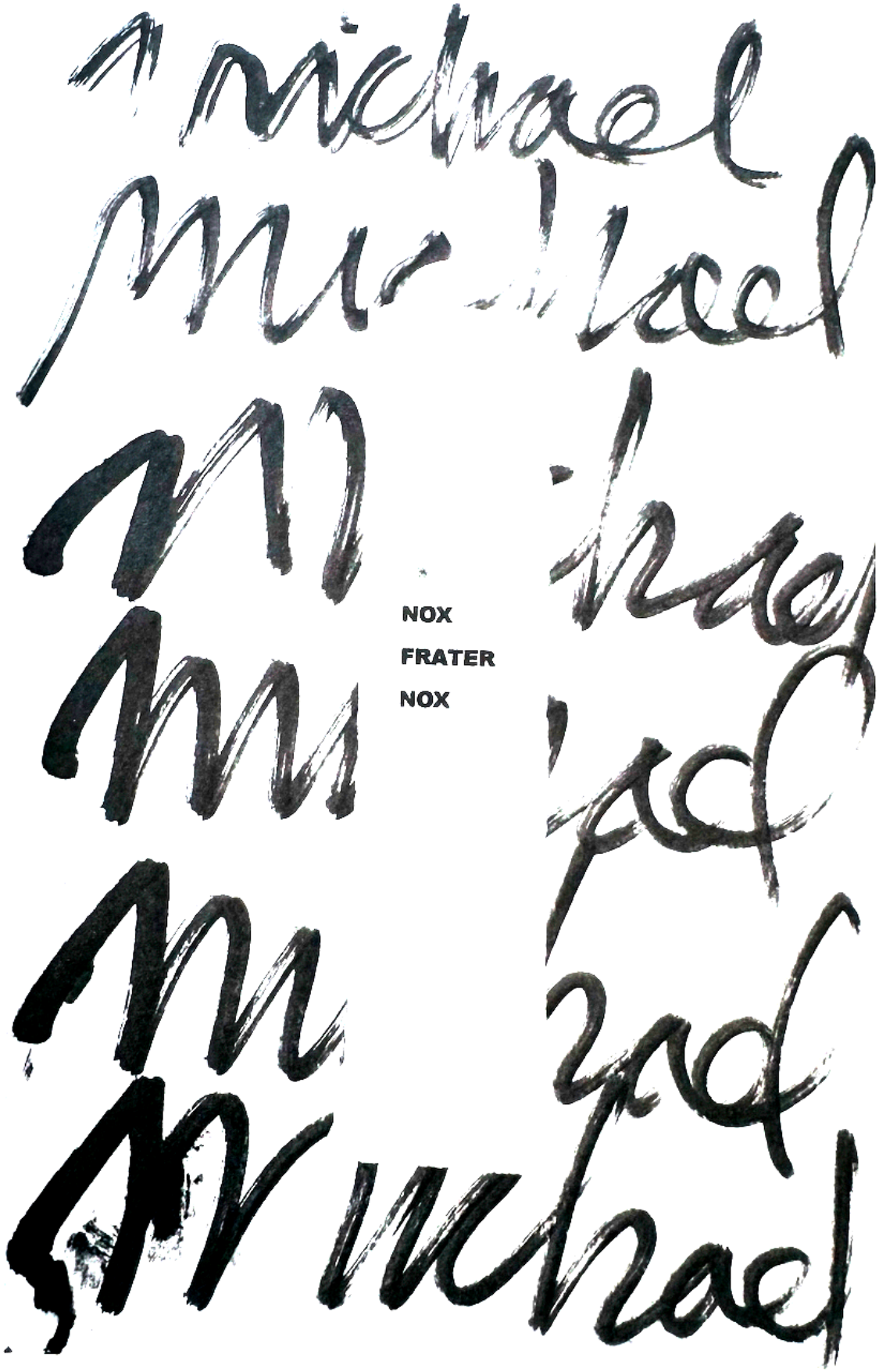

NOX
FRATER
NOX

Figure 8. Page initiale de l'ouvrage.

Dans son avant-propos à *Temps et récit,* Paul Ricœur associe immédiatement l'intrigue à la recherche de sens d'une expérience temporelle *a priori* confuse, la fiction proposant une re-figuration de cette expérience. Il rappelle l'existence possible de deux postures en regard des situations où interagissent les personnes humaines : « les intrigues qui configurent et transfigurent le champ pratique englobent non seulement l'agir mais le *pâtir*, donc aussi les personnages en tant qu'agents et que *victimes*[26]. » Ce rappel, fondamental, souligne avec force l'antagonisme au cœur de la posture de la narratrice et, de là, l'écartèlement discursif qui est le sien – entre l'évocation lyrique d'une situation à distance d'elle et la tension narrative d'une mise en mouvement[27]. Pourtant, aux yeux de Ricœur, il s'agirait d'une fausse opposition – lui qui négocie, dans cet avant-propos, sa propre transition entre *La métaphore vive* et *Temps et récit*. Son « œcuménisme poétique » propose plutôt d'intégrer les deux formes discursives dans un même idéal de la langue littéraire : ainsi, selon Ricœur, « redescription métaphorique et *mimèsis* narrative sont étroitement enchevêtrées, au point que l'on peut échanger les deux vocabulaires et parler de la valeur mimétique du discours poétique et de la puissance de redescription de la fiction narrative. / Ce qui se dessine ainsi, c'est une vaste sphère poétique qui inclut énoncé métaphorique et discours narratif[28]. » L'élégie proposée par Anne Carson tisse finement cette dialectique entre pâtir et agir, entre saisie métaphorique permettant d'énoncer des « valeurs sensorielles, pathiques et esthétiques » propres à rendre le « monde *habitable* » (rappelait Ricœur, une page plus tôt) et inscription du sujet dans une dynamique qui lui autorise une posture agissante : il ne s'agit pas pour elle, dans son ouvrage, de mimer le héros triomphant ou le détective clairvoyant, mais de laisser poindre une pulsion narrative prenant le visage d'un questionnement, d'une quête relationnelle, d'un « *material process*[29] », de sorte d'attester, autant que faire se peut, de l'existence de Michael[30]. La tension narrative liée à l'établissement d'une biographie de son frère n'est donc pas mue par une obligation de résultat ; elle mime plutôt le cours même de la vie de l'endeuillée, entre éparpillement des pensées et des bribes d'histoire recueillies, et continuité du quotidien – une double dimension que le *leporello* reflète par le fac-similé du cahier et la contrainte linéaire du dépliage de l'accordéon.

Notes

[1] Anne Carson, *Nox*, New York, New Directions, 2010.

[2] La correspondance est établie fortement entre la femme ayant écrit et publié

l'ouvrage, et la femme représentée dans l'œuvre. Toutefois, par souci de cohérence avec les postures énonciatives et narratives, la femme représentée sera désignée comme narratrice, la mention « autrice » étant limitée aux désignations extérieures à l'œuvre.

[3] Pour un ouvrage de référence sur cette pratique, voir Christoph Benjamin Schulz (dir.), *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher. Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas in Literatur und bildender Kunst*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2019.

[4] Pour rendre hommage au vocabulaire imagé de l'édition, nous reprenons les expressions « fausse page » pour la page habituellement paire, à gauche, et « belle page » pour la page habituellement impaire, à droite.

[5] L'étude d'Helena Van Praet saisit à juste titre la double dimension visuelle de l'ouvrage, celle des matériaux photographiques reproduits (une iconothèque personnelle) et celle du cahier lui-même, numérisé et publié à large échelle par cette édition. Voir Helena Van Praet, « "*Something that facts lack*" : l'iconothèque comme historiographie personnelle dans *Nox* d'Anne Carson », dans Jessica Desclaux, Bertrand Gervais, Corentin Lahouste, Anne Reverseau & Marcela Scibiorska (dir.), *Iconothèques : collecte, stockage et transmission d'images chez les écrivains et les artistes, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2024, p. 389-405.

[6] « À la mort de mon frère, je lui ai composé une épitaphe sous la forme d'un livre. Voici une réplique de cet ouvrage, aussi fidèle que possible à l'original. » (Ma traduction) Gillian Sze rappelle à juste titre l'étymologie du terme « *replica* » : « *The word replica derives from the Latin replicare, meaning "to reply," "to copy," and, most importantly, "to refold*". » (« Le mot "*replica*" vient du latin *replicare*, qui signifie "répondre", "copier" et, surtout, "replier". » [Ma traduction.]) Gillian Sze, « The Consolatory Fold: Anne Carson's *Nox* and the Melancholic Archive », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 44, n° 1, 2019, p. 67.

[7] Et le travail sur des images préexistantes, sur des artefacts renvoie à une certaine conception du livre d'artiste, tel que l'incarne, à titre d'exemple, *Frail Sister* de Karen Green (New York, Siglio Press, 2018).

[8] Lorsqu'il s'est trouvé face au désordre discursif, à l'accumulation sans ordonnancement dépliable de Mobile de Michel Butor. Voir Roland Barthes, « Littérature et discontinu », *Essais critique*s, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1981 [1964], p. 181-193.

[9] Sur la notion de diffraction, voir René Audet, « Ne pas raconter que pour la forme : modalités de la diffraction dans les fictions narratives contemporaines », inédit, version augmentée du chapitre « Ne pas raconter que pour la forme : sur la diffraction dans les fictions narratives », dans Robert Dion & Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 201-237. DOI : https://doi.org/10.5281/zenodo.3258361

[10] « Aucune expression anglaise ne peut restituer la surface passionnée et lente d'une élégie romaine. Personne (même en latin) ne parvient à s'approcher du style de Catulle qui, au plus fort de la tristesse, dégage une atmosphère de profonde festivité, à l'image de ces arbres dont toutes les feuilles, argentées, virevoltent au gré du vent. Je n'ai

jamais réussi à réaliser la traduction que j'aurais souhaité faire du poème 101. » (Ma traduction.) Anne Carson, *op. cit.*, n. p.

[11] « *The neutral and authoritative voice associated with the dictionary is apparently overtaken by one subjectivized, humanized, and in this example uncertain. Instead of finding a "bedrock" of meaning, the definition loses itself, misses itself in* Nox — *"perhaps too late," as Carson puts it.* » (« La voix neutre et faisant autorité associée au dictionnaire semble céder la place à une voix subjectivée, humanisée et, dans cet exemple, incertaine. Au lieu de trouver un "fondement" de sens, la définition se perd, passe à côté d'elle-même dans Nox — "peut-être trop tard", comme le dit Carson. » [Ma traduction.]) Gillian Sze, *art. cit.*, p. 73-74.

[12] « *lubet et metuo* : il est agréable et pourtant je le crains ; (introduisant une exclamation indignée, généralement sous la forme d'une question ironique) et après tout ça ? il le fait, n'est-ce pas ? (introduisant une pensée fortement contrastée) et malgré cela, et peut-être, mais tout de même ; *et dubitas quin sensus in nocte nullus sit ?* et doutes-tu encore que la conscience disparaisse la nuit ? (après un impératif ajoutant la conséquence prévue de l'action) » (Ma traduction.) Anne Carson, *op. cit.*, fausse page avant l'entrée 4.3.

[13] « Chaque mot est extrait du poème de sorte qu'il ne fait plus partie du texte dans son entier, mais est replacé dans le "genre" neutre de l'entrée de dictionnaire ; puis il est réintégré dans le récit de Carson. Le mot retrouve alors tout son sens, mais d'une manière teintée par son deuil ». (Ma traduction.) Gillian Sze, *art. cit.*, p. 74.

[14] « *The entries read like litanies—words you might utter as a stay against panic or darkness—and when you look closely you see that Carson has messed with the Latin examples, introducing the word "night", creating atmospheric little prose poems of the translated phrases* ». (« Ces entrées se lisent comme des litanies – des mots que l'on pourrait prononcer pour se prémunir contre la panique ou les ténèbres – et, en y regardant de plus près, on constate que Carson a remanié les exemples latins en y introduisant le mot "nuit", créant ainsi de petits poèmes en prose évocateurs à partir des phrases traduites. » [ma traduction]) Meghan O'Rourke, « The unfolding », *The New Yorker*, 5 juillet 2010. URL : https://www.newyorker.com/magazine/2010/07/12/the-unfolding

[15] « Je voulais imprégner mon élégie de lumières de toutes sortes. Mais la mort nous rend avares. Il n'y a plus rien à y consacrer, pensons-nous, il est mort. L'amour ne peut rien y changer. Les mots ne peuvent rien y ajouter. Peu importe comment j'essaie d'évoquer le jeune homme étoilé qu'il était, cela reste une histoire simple et étrange. J'ai donc commencé à réfléchir à l'histoire. » (ma traduction) Anne Carson, *op. cit.*, texte numéroté 1.0.

[16] « Je contemple depuis longtemps le silence de mon frère. Il me résiste. Il refuse d'être "cuit" (comme dirait un historien moderne) dans mon ordre transactionnel. Pour le dire autrement, il manque quelque chose aux faits. "L'inévitabilité" est un mot qu'un philosophe m'a dit un jour : *das Unumgängliche* - ce qui ne peut être contourné. » (Ma traduction.) *Ibid.*, belle page suivant le texte 1.3.

[17] « Comme nos échanges étaient rares (il m'a téléphoné peut-être cinq fois en vingt-deux ans), j'étudie ses phrases, celles dont je me souviens, comme si on m'avait demandé de les traduire. » (Ma traduction) *Ibid.*, texte numéroté 8.1.

[18] « ***more*** / [douteux] une pratique, une coutume, un usage établi [...] le caractère d'une personne comme norme de conduite ; la conformité ; morem gerere : adapter sa conduite aux souhaits d'autrui, se plier à ses caprices, lui faire plaisir. » (Ma traduction.)
[19] « À défaut d'un meilleur terme, un esprit balayé par le vent » (Ma traduction.) *Ibid.*, trois doubles pages après le texte numéroté 8.1.
[20] « Je dois dire ce qui est dit. Je ne suis pas obligé d'y croire moi-même » (Ma traduction.) *Ibid*., troisième double page après le texte numéroté 10.1.
[21] « JE NE VEUX PAS M'ÉTENDRE SUR MICHAEL / VOUS LE CONNAISSEZ TOUS DE DIFFÉRENTES MANIÈRES » (Ma traduction ; en majuscules dans le texte original.) *Ibid*., première double page après le texte numéroté 10.2.
[22] « *Carson, whose quite faithful rendering this is, wants to memorialize the dead, but she also wonders why she does—why we feel the need, as Catullus says, to speak to silent ashes, to assemble trivial remnants of a lost presenc*e. » (« Carson, dont cette interprétation est assez fidèle, souhaite rendre hommage aux défunts, mais elle se demande aussi pourquoi elle le fait — pourquoi nous ressentons le besoin, comme le dit Catulle, de parler à des cendres muettes, de rassembler les vestiges insignifiants d'une présence disparue. » [Ma traduction]) Meghan O'Rourke*, art. cit*.
[23] Voir Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2007.
[24] Sur ce plan, je m'inscris en faux contre la proposition de Tatiani G. Rapatzikou de considérer le choix formel du *leporello* comme un affaiblissement de la linéarité attendue, l'accordéon étant certes un espace à parcourir, mais réimposant de façon inattendue le caractère attaché (*binded*) de la continuité des pages : « *The box within which* Nox *is placed echoes the hard covers of the conventional codex book, which also implies a 'beginning-to-ending' structure, an impression echoed in the opaque quality of its fold-out paper leafs. However, its accordion shape lessens the impact of linearity, creating instead a feeling of circular motion that allows for the smooth flow from one sheet of paper to another, offering a spatial rather than a text-bound sensation enhanced by the lack of compound binding.* » (« La boîte dans laquelle est placé *Nox* fait écho aux couvertures rigides d'un *codex* traditionnel, ce qui suggère également une structure "du début à la fin", une impression renforcée par l'aspect opaque de ses feuillets dépliables. Cependant, sa forme en accordéon atténue l'effet de linéarité, créant à la place une impression de mouvement circulaire qui permet un passage fluide d'une feuille de papier à l'autre, offrant une sensation spatiale plutôt que liée au texte, renforcée par l'absence de reliure. » [ma traduction]) Tatiani G. Rapatzikou, « Anne Carson's *Nox* : Materiality and memory », *Book 2.0,* vol. 7, no 1, avril 2017, p. 62. DOI : https://doi.org/10.1386/btwo.7.1.57_1
[25] « Sa méthode consiste moins à tenter de résoudre le mystère de sa vie et de sa mort qu'à le mettre en scène, à dramatiser l'état d'esprit de celui qui pleure un être cher alors qu'il cherche à comprendre ce qu'il est advenu de celui qui a disparu ». (Ma traduction.) Meghan O'Rourke, *art. cit*.
[26] Paul Ricœur, « Avant-propos », *Temps et récit*, tome 1 *: L'intrigue et le récit historique,* Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1991 [1983], p. 12.
[27] « [L]es circonstances qui, comme le mot l'indique, entourent l'action, et les conséquences non voulues qui font une part du tragique de l'action, comportent aussi

une dimension de passivité accessible par ailleurs au discours poétique, en particulier sur le mode de l'élégie et de la lamentation. » (Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 13).

[28] *Id.*

[29] « *But* Nox *is less a material thing than a material process.* » (« Mais *Nox* est moins une chose *matérielle qu'un processus matériel*. » [Ma traduction.]) Gillian Sze, *art. cit.*

[30] *« But* Nox *is less a material thing than a material process*. » (« Mais *Nox* est moins une chose matérielle qu'un processus matériel. » [Ma traduction]) Gillian Sze, *art. cit.* [30] « *A mourner is always searching for traces of the lost one, and traces of that scrapbook's physicality—bits of handwriting, stamps, stains—add testimonial force: this person existed.* » (« Une personne en deuil est toujours à la recherche de traces du disparu, et les traces matérielles de cet album — des bribes d'écriture manuscrite, des timbres, des taches — renforcent le caractère testimonial : cette personne a bel et bien existé. » [Ma traduction.]) Meghan O'Rourke, *art. cit.*

Bibliographie

Audet René, « Ne pas raconter que pour la forme : modalités de la diffraction dans les fictions narratives contemporaines », inédit, version augmentée du chapitre « Ne pas raconter que pour la forme : sur la diffraction dans les fictions narratives », dans Robert Dion & Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 201-237. DOI : https://doi.org/10.5281/zenodo.3258361

Baroni Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2007.

Barthes Roland, « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais», 1981 [1964], p. 181-193.

Carson Anne, *Nox*, New York, New Directions, 2010.

O'Rourke Meghan, « The unfolding », *The New Yorker*, mise en ligne le 5 juillet 2010. https://www.newyorker.com/magazine/2010/07/12/the-unfolding

Rapatzikou Tatiani G., « Anne Carson's *Nox*: Materiality and memory », *Book 2.0*, vol. 7, n° 1, avril 2017. DOI : https://doi.org/10.1386/btwo.7.1.57_1

Ricœur Paul, « Avant-propos », *Temps et récit, tome 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1991 [1983], p. 9-14.

Sze Gillian, « The Consolatory Fold: Anne Carson's *Nox* and the Melancholic Archive », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 44, n° 1, 2019. DOI : https://doi.org/10.7202/1066499ar

Van Praet Helena, « "*Something that facts lack*" : l'iconothèque comme historiographie personnelle dans *Nox* d'Anne Carson », dans Desclaux Jessica, Gervais Bertrand, Lahouste Corentin, Reverseau Anne & Scibiorska Marcela (dir.), *Iconothèques : collecte, stockage et transmission d'images chez les écrivains et les artistes, XIX-XXIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2024, p. 389-405.

Auteur

René Audet est professeur titulaire à l'Université Laval (Québec) et il est spécialiste de littérature contemporaine et de culture numérique. Il s'intéresse aux formes actuelles de la narrativité, à la transformation numérique du monde éditorial et aux littératures numériques. Il dirige le Laboratoire Ex situ et l'éditeur savant numérique Codicille. Il a récemment codirigé (avec Mélodie Simard-Houde et William Charest-Pépin) l'ouvrage collectif *Tenir un blogue au Québec. Pratiques d'écriture Web et configurations sociolittéraires* ; paraîtra bientôt la monographie numérique à six mains (avec Mélodie Simard-Houde et Alicia Chabot) *Les œuvres du premier Web au Québec. Une étude des pratiques littéraires amateurs*.