

PEINE PERDUE : TRADUCTION, DEUIL, ET HUMANISME DANS *NOX* D'ANNE CARSON

Marc-Alexandre Reinhardt

Université de Montréal

222

« Il dit, et tous, sur son signal, se mirent à gémir. »
Illiade, chant XXIII

« Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux ; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes de l'âme. »
Mallarmé

11 septembre 2001. Cette date, devenue iconique, signale notamment le retour dans l'espace public de certains enjeux politiques et culturels reliés au processus de sécularisation à l'échelle globale. Il y a un avant et un après cette date. On peut y voir la manifestation d'une catastrophe réelle et imaginaire en cela que cet événement bouleversa l'économie symbolique de la société civile américaine tout en attisant des tensions idéologiques entre les domaines religieux et culturels à travers le reste du monde. La singularité de cet événement tient en partie à l'ampleur de son impact sur les réflexions, les actions et les discours renégociant implicitement ou explicitement la complexité du rapport entre l'expérience du sacré véhiculé par une religion traditionnelle et la religion civique d'une démocratie libérale à l'intérieur et au-delà des frontières de l'État-nation (voir Gentile). L'« excès de réalité » provoqué par le choc de cette catastrophe, indissociable de l'amplitude de sa médiatisation, provoqua plus également dans son sillage une réflexion plus générale sur ce qui relie les êtres humains et les divise à l'ère globale, sur le type d'appartenance et de lien social possibles dans un contexte où coexistent des régimes de croyances et de valeurs conflictuelles (Baudrillard 26).

Dans l'après-coup immédiat, l'administration Bush a construit un dispositif juridique et militaire répondant au mot d'ordre de la « guerre contre le terrorisme. »

Cette nouvelle rhétorique a instauré une atmosphère morale d'insécurité et de méfiance dont l'effet principal aura été de renforcer l'exercice du pouvoir d'un État souverain et l'hégémonie d'une identité nationale. Outre les conséquences politiques immédiates sur la gouvernance américaine (le *Patriot Act*) et les relations internationales, cet événement a également fait naître des réflexions autour de la nécessité d'une traduction culturelle entre le religieux et le séculier, la foi et la raison, le domaine privé et le domaine public, pour réinventer un cadre imaginaire propice à la création d'un lien humain lorsque se manifeste tangiblement une incommensurabilité entre des visions du monde et la violence potentielle qu'elle porte.

Au lendemain de cet événement devenu emblématique de notre modernité tardive, Judith Butler s'est interrogée sur les mesures réactionnaires adoptées par le gouvernement à la suite des attentats terroristes et a tenté de comprendre les enjeux de la décharge affective qu'ils avaient provoquée dans l'espace public. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004) se penche sur ce traumatisme collectif—dont les effets ne furent certainement pas limités aux habitants d'un territoire spécifique—pour voir comment il peut éveiller une responsabilité envers autrui susceptible d'aménager une forme de démocratie sensée et sentie [*sensate democracy*]. Outre l'instrumentalisation de l'agression subie, de la perte endurée et de l'expérience du deuil pour justifier le renforcement du pouvoir souverain des États-Unis et légitimer l'exercice d'une violence à grand déploiement sous différentes formes (l'invasion et l'occupation d'autres États souverains, la suspension de libertés individuelles et l'incarcération exceptionnelle d'êtres humains, par exemple), Butler souligne que cet événement soulève des questions relatives à l'administration institutionnelle de l'égalité face à la mort. En effet, n'est-ce pas à partir d'une considération de la finitude humaine que des relations humaines peuvent se constituer au-delà des stratégies d'inclusion et d'exclusion inhérentes au cycle de violence qui se perpétue : « What are the cultural barriers against which we struggle when we try to find out about the losses that we are asked not to mourn, when we attempt to name, and so bring under the rubric of the 'human', those whom the United States and its allies have killed? » (Butler 46). Le 11 septembre 2001 a été l'occasion pour de nombreux intellectuels et membres de la société civile de réinventer la catégorie de l'humain, sinon de s'interroger à partir d'une situation de dévastation hautement symbolique sur ce que c'est qu'être humain, de retrouver un sens de l'humain sans pour autant renouer avec le discours d'un humanisme essentialiste.

Butler soulève l'enjeu du deuil public des victimes de l'événement pour élaborer les grandes lignes d'une éthique non-violente susceptible de fournir de nouvelles bases au développement d'une socialité locale et transnationale par-delà la logique de la souveraineté de l'État-nation. Pour qu'une telle éthique soit envisageable, on doit chercher le meilleur moyen de représenter [*depict*] l'humain en prêtant une attention particulière à sa disposition affective. Selon Butler, c'est en appréhendant la souffrance et la peine que nous éprouvons tous face au choc de la mort d'un être cher qu'il s'avère possible de forger un sens commun pour exercer une opposition efficace au cycle de

violence global ou bien, plus modestement, pour retarder ses effets les plus désastreux. Si la constitution d'un lien social durable au sein d'une collectivité se passe rarement d'une effusion de violence (ou bien, idéalement, de sa mise en scène rituelle), la douleur partagée face à la disparition d'un être humain déclenche également un lien affectif pré-rationnel, une empathie collective sans la médiation d'une construction identitaire ou l'imposition d'une structure normative. Endeuillé, je suis emporté par le chagrin; accablé de douleur, les assises identitaires des individus s'effritent et lors de ce moment de vulnérabilité une humanité dépouillée s'expose, informelle. Un sens de l'humain, constamment à remettre en scène, afin de le penser et d'actualiser la capacité de façonner de nouvelles normes adaptées aux situations historiques et culturelles concrètes. Dans cette perspective, l'expérience du deuil fait apparaître une exigence éthique qui cherche à repenser et à dire, préalablement au droit absolu d'une institution politique fondée sur des principes abstraits, une dépendance fondamentale à autrui. Cela s'accorde avec l'aveu d'Emmanuel Levinas qui, durant le moment fort de l'anti-humanisme français, affirmait par la double négation : « l'anti-humanisme moderne n'a peut-être pas raison de ne pas trouver à l'homme, perdu dans l'histoire et dans l'ordre, la trace de ce dire préhistorique et an-archique » (Levinas 91).

224

Tout commence donc selon Butler par la « question de l'humain » et cette question est formulée de la manière suivante : « what makes for a grievable life? » (20). Une vie humaine serait celle digne d'être pleurée; le deuil met en acte le caractère relationnel d'une communauté informelle ancrée dans l'affect, l'émoi, l'*eleos*. En interrogeant l'humain en tant que forme de vie dont la disparition peut susciter un pathos collectif, Butler propose de repenser un sens commun de l'humanité à partir d'une sensibilité partagée au-delà—ou en deçà—d'attributs discursifs qui en fixeraient l'essence, que ceux-ci se réfèrent exclusivement à des dogmes religieux ou à des catégories séculières. Cet humanisme—si un tel mot peut encore convenir à une telle attention portée à l'être humain—est relié à l'expérience de la perte [*loss*] et à l'exposition d'une vulnérabilité commune qu'elle engendre. La figure de l'humain est ainsi resignifiée d'après l'idée d'une impuissance constitutive qui rend manifeste une dépendance envers autrui qui serait en même temps un assujettissement à autrui. L'expérience vive de cette impuissance rend possible une relation interhumaine d'ordre somatique, une communauté ancrée dans l'affect au lieu d'être exclusivement déterminée par des normes linguistique et juridique ou bien les structures de sens d'une religion traditionnelle. Butler associe cette impuissance humaine à une reconnaissance de la « vie précaire, » notion qui sert de pierre de touche à un « humanisme » affectif d'où elle envisage des conséquences politiques et juridiques.

Ainsi, l'universalité virtuelle d'une telle disposition affective repose moins sur une catégorie abstraite, sur la construction d'un sujet rationnel doté d'une dignité inviolable en tant que personne morale par exemple, que sur la revendication d'une vulnérabilité humaine et de la capacité de créer un espace public pour agir en conséquence. De cette empathie involontaire, c'est-à-dire une disposition qui n'est pas totalement déterminée par la volonté rationnelle d'un sujet autonome, naît une

responsabilité envers autrui qui atteste d'une « dépendance fondamentale » dont le deuil serait la performance exemplaire dans l'espace public (22). D'après Butler, le deuil signifie cette expérience vécue de l'impuissance humaine à travers laquelle se constitue au sein d'un contexte particulier une capacité d'agir; la peine qu'elle occasionne suscite une décharge affective constructive, elle engendre une dépossession de soi d'où provient la possibilité d'affirmer une autonomie. Or l'autonomie ici relève d'une subjectivité éthique, de la défaillance préalable d'un sujet assailli par autrui sous la force d'une responsabilité sentie. La disposition endeuillée ouvre donc à la faillibilité de l'être humain, à un sens de l'humain constamment à ressaisir et à reconstruire car privé d'une essence fixe. Le deuil défait la subjectivité dans l'exultation de la souffrance et de la peine, il reconduit le temps de ce dessaisissement de soi à ce qui peut exister de commun entre nous.

For I am confounded by you, then you are already of me, and I am nowhere without you. I cannot muster the 'we' except by finding the way in which I am tied to 'you', *by trying to translate but finding that my own language must break up and yield if I am to know you.* You are what I gain through this disorientation and loss. This is how the human comes into being, again and again, as that which we have yet to know. (49)

225

« *My own language must break up and yield* » : n'est-ce pas ce que réclame la tâche, chaque fois singulière, de traduire ? Cet essai sera consacré à la manière dont l'expérience littéraire initie à la reconnaissance d'une vulnérabilité partagée en devenant un moyen d'amorcer la tâche du deuil et d'en faire une mise en scène publique. Si Butler se tourne à plusieurs reprises vers la figure classique d'Antigone pour penser un *ethos* sensible à la vulnérabilité d'un être mortel et articuler une autre manière de faire de la politique à partir d'une disposition foncièrement apolitique (Loraux 46), je poursuivrai cette réflexion à partir de l'ouvrage *Nox* (2010) de la poète et traductrice Anne Carson. Ici, la perte d'un frère est l'occasion d'expérimenter l'ambivalence d'une relation amoureuse à la fois impossible et nécessaire. Si cette œuvre ne formule pas une politique du deuil en soi, ne pourrait-on pas néanmoins y voir une forme d'initiation à l'humanisme affectif évoqué en faisant de l'expérience intime du deuil la matière d'un livre imprimé et diffusé dans l'espace public malgré la nature si intime de sa visée initiale ? Comment le partage de cette dépossession affective se concrétise-t-il, formellement et matériellement ?

La traduction d'un poème de Catulle (#101), une élégie rédigée en l'honneur de son frère défunt, joue un rôle essentiel dans la réalisation d'un tel partage. La traduction entretient ici un lien intime avec la tâche du deuil. Dans cette œuvre de Carson, le geste de traduire informe l'écriture du deuil, le rend possible, comme si la dépossession de sa propre langue performait la perte de soi dans le travail, à la fois nécessaire et impossible, du deuil. *Nox* inscrit donc le déploiement—matériel et temporel—de ce travail du deuil à travers le dispositif d'écriture de la traduction. En abordant ce trouble à partir de sa texture affective, l'expérience littéraire du deuil poursuit certaines voies ouvertes par la psychanalyse, notamment dans l'article phare de Freud, « Deuil et mélancolie » (1986). Par la suite, Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis

ont proposé des lectures critiques de ces thèses freudiennes en réfléchissant au rapport entre deuil, temporalité et traduction. Rappelons que ces deux analystes sont également les principaux traducteurs des écrits de Freud en langue française!

MULTAS PER GENTES ET MULTA PER AEQUORA

Vers l'an 60 avant notre ère, le poète romain Catulle reçoit la nouvelle de la mort de son frère dans la région des Dardanelles. Trois ans plus tard, il fait partie de la délégation d'un proconsul en Asie Mineure et en profite pour aller se recueillir sur sa tombe et le pleurer (Havelock 81). Il lui dédiera l'intégralité d'un poème (101); il s'agit d'un témoignage de la douleur causée par sa disparition subite et de l'amère déception de ne pas avoir pu accomplir en personne les rites funèbres dans une contrée si éloignée de sa terre natale.¹ Cette épigramme célèbre avec une économie textuelle

226 remarquable la mémoire d'un homme mais sert également à décharger les émotions de celui qui les prononce; elle porte publiquement la perte d'un être humain tout en servant à supporter la perte de soi dans le vif de l'événement traumatique. Les fonctions sociale et personnelle de l'écrit sont dissoutes dans l'effusion lyrique qui aspire à transcender l'impermanence de la vie en contredisant une mort irrévocable. C'est l'inscription d'une lamentation intime, émotionnellement chargée, pour marquer le passage d'un être humain parmi d'autres vers l'inconnu.

La reprise des vers de Catulle, rédigés dans un idiome aussi radicalement étranger à l'usage contemporain de la langue anglaise, ne donne-t-elle pas justement à penser cette proximité distante que fait ressentir la lamentation ? L'archaïsme du poème ne serait-il pas porteur d'un rapport senti à la langue qui permettrait de commencer le travail du deuil ? Le deuil n'est-il pas une de ces expériences sensibles à la fois immémoriale et si commune, à peine soutenable pour celle ou celui qui l'a vit ? À propos de la singularité de l'expérience de traduire, Havelock admettait, au terme de sa propre tentative de traduction d'une série de poèmes de Catulle : « [P]oetry can never be communicated through translation. At the best all we can do is reconstruct a reminiscence of it » (146). Carson reconstruit une remémoration de ce poème de deuil archaïque afin d'entreprendre la démarche d'un deuil présent, pour frayer un accès à une expérience originaire du deuil sans pouvoir jamais restituer intégralement l'écrit qui en est la trace matérielle.

Nox évoque la mort d'un frère dans des circonstances étrangement similaires à celles du décès du frère de Catulle.² L'être disparu dont tente de se détacher la *persona* du poème serait décédé soudainement, outre-mer, loin des siens. La nouvelle de la mort fait irruption dans le quotidien tel un invité inattendu refaisant surface après une longue période d'absence : « When my Brother died (unexpectedly) his widow couldn't find a phone number for me among his papers until two weeks later. While I swept my porch and bought apples and sat by the window in the evening with the radio on, his death came wandering slowly towards me across the sea. »³ La sœur du

défunt n'aura pas assisté aux funérailles de son frère, contrairement à ses parents qu'elle a pu pleurer selon les rites prévus à cet effet : « For my Brother I had no choice, I was a thousand miles away. » Comment rendre à un être aimé ce qui lui est dû, comment déclarer scrupuleusement l'attachement par-delà l'événement du détachement ? Comment offrir, après-coup, le *munus* au mort, c'est-à-dire, le don attestant d'une dette partagée communément ? Catulle a écrit un poème pour réaliser ce don, l'élégie offerte prend la place de l'acte rituel dans la mesure où l'énoncé du poème coïncide avec l'acte d'énonciation poétique (Skinner 127-28). Or le poème dit également qu'il s'agit d'un acte manqué, insuffisant, et presque futile : il ne vient pas à bout d'une telle tâche, la lamentation signale plutôt l'échec à venir à bout de l'écart séparant la mort et la vie, l'échec d'une inscription appropriée et de la résolution qu'elle promet. Carson conduit et pense également ce geste—faillible—d'une construction poétique adressée au frère. Par contre, dans ce cas-ci, cela passe par un essai de traduction du poème 101 de Catulle.

Cet ouvrage incarne la mise en œuvre du deuil d'un frère, supposément celui vécu par l'auteur dont l'identité reste inextricablement enchevêtrée avec la figure d'énonciation de l'écriture. En incorporant le poème de Catulle, *Nox* initie une réflexion anachronique pour raconter l'histoire de l'être perdu, pour déployer la temporalité du deuil. Cet artefact textuel agit comme miroir d'un traumatisme latent, la réécriture de chacun des mots de l'élégie permettant, d'une page à l'autre, de réfléchir l'expérience de la perte, de la penser à travers une multiplicité d'inscriptions disparates. Comme si l'existence du deuil dépendait de l'absence d'une forme achevée et homogène du matériau l'évoquant. Cependant, cette réflexion n'a rien d'un simple reflet, elle fonctionne davantage comme l'inconscient travaille le rêve : par déformation. Freud avait suggéré que le « travail du rêve » réalisait la distorsion [*Entstellung*] d'inscriptions affectives latentes par des procédés de condensation [*Verdichtung*] et de déplacement [*Verschiebung*], deux procédés correspondant linguistiquement à la métonymie et à la métaphore (Laplanche et Pontalis 505). L'incorporation du poème de Catulle, à travers la tâche poétique de traduire, supporte le travail d'incorporation de l'être perdu pour donner une consistance réelle à la décharge affective que cette privation suscite : « *it's a lament*, explique Carson à propos de *Nox*, *in the sense of an attempt to contain a person after they are no longer reachable* » (Aitken 88). Il s'agit d'une tentative, d'un essai, malgré que ce soit peine perdue.

La traduction offre un cadre à l'essai lyrique et analytique de Carson. Elle conduit le devenir de la *persona* en deuil mais donne également une orientation au mode d'énonciation hétérogène qui incorpore cette expérience vécue de manière à l'interroger. *Nox* peine à dire et à montrer l'attachement à une personne inatteignable en tentant de se rattacher à un ancien poème latin. Le texte extrait l'étrangeté de sa chair langagière pour produire une parenté entre les langues, un lien intensif par lequel sublimer la privation de l'objet du désir de la traductrice. Les premiers vers de Catulle : « Many peoples many oceans I crossed— / I arrive at these poor, Brother, burials / so I could give you the last gift owed to death / and talk (why?) with mute

ash. » La (dé)composition de l'ouvrage de Carson, entre la citation du poème de Catulle et sa retraduction, entre le textuel et le visuel, performe dans et par la matérialité du livre et du langage cette cassure du vers initial : « *vectus/advenio*, » « I crossed — / I arrive », par-delà/ j'arrive. À l'entrée *vectus*, on lit : « to convey from one place to another by bodily effort; [...] to sustain a load. » À l'entrée *advenio* : « to come, arrive, to come (in time). » J'arrive le temps du transport éprouvant.

La composition fragmentaire de *Nox* noue et dénoue le rapport au frère disparu dans l'essai de traduction. Le procédé compositionnel inscrit cette cassure dans l'espace littéraire où apparaît la discontinuité au cœur de la temporalité du deuil, une transaction entre la vie et la mort, entre la rupture et la mémoire vive de la parenté. En réponse à la perte, la réécriture du poème intercalé d'une multiplicité de fragments disparates ouvre un espace où se décharge (ou se dépose) la mémoire de l'inoubliable être aimé, un espace « qui accueille la déliaison au sein de la liaison, la mort au milieu de la vie » (Lévesque 36). Malgré tout, traduire le poème de Catulle, tel le détachement que promet le deuil, reste peine perdue. Inachèvement radical : le deuil se fait en se défaisant pour se refaire comme la traduction du poème force, entre une langue morte (le latin) et la langue vivante de Carson (l'anglais), à faire et à refaire le rapport au langage. Dire l'absence accablante semble exiger, dans ce cas-ci, une dépossession langagière. L'écriture de la dissolution d'une langue maternelle qu'elle partageait avec son frère s'impose afin de retrouver une puissance génératrice en germe dans le dépouillement. La souffrance du deuil s'apparente ainsi à la douleur d'enfantement dont parlait Benjamin dans son essai *La tâche du traducteur*, en ce sens que le dispositif d'écriture de Carson porte attention « à la maturation posthume de la parole étrangère et aux douleurs d'enfantement de sa propre parole » (Benjamin 250).

Dans l'annonce poétique d'une parenté des langues survit la mémoire imparfaite du frère. La tâche de traduire Catulle inscrit une fidélité à l'événement traumatique de la disparition d'une proximité incomparable, d'une complicité irrécupérable : « I HAVE NEVER KNOWN A CLOSENESS LIKE THAT. » Le retour à l'élégie archaïque soutient le mouvement de décomposition et de recomposition d'une mémoire de la vie de l'être disparu, en configure le démantèlement dans l'espace littéraire. Le décalage temporel du geste traduisant déclenche le travail *an-archaïque* du deuil.

RIEN À DIRE, HISTOIRE EN RESTES

Le discours endeuillé de cet essai adopte la tonalité de l'élégie, ce genre traditionnellement employé pour contenir la mort au milieu de la vie, la version littéraire du clair-obscur dont la maîtrise exige une certaine économie de traits. Dès les premières lignes de *Nox* [nuit], on lit ce désir de tirer au clair la noirceur dans laquelle plonge le sujet endeuillé, c'est-à-dire non pas le sujet psychologique individuel mais l'événement du deuil en tant que tel, le témoignage d'une fidélité à la perte d'un être aimé : « I wanted to fill my elegy with light of all kinds. But death makes us stingy. »

Le verbe au passé de la première phrase du texte laisse croire ici que le deuil aurait déjà été fait, qu'il s'agit d'une prise de parole après l'acte accompli. Mais le deuil n'a rien de chronologique, il ne suit pas l'ordre d'une succession linéaire; il contracte une temporalité essentiellement hétérogène dont la fin reste imprévisible, voire constamment différée. Cependant, inscrire le deuil à travers une histoire, le raconter au passé, permet d'en projeter le déploiement, d'en imaginer la réalisation.

Une élégie s'adresse-t-elle aux morts ou aux vivants? Est-ce une manière de constater qu'on ne peut rien faire face à la mort d'un être proche, qu'on ne peut pas combler le vide qu'elle crée? Un moyen de la suppléer ou bien de montrer qu'il n'y a rien à dire de plus? S'agit-il de négocier l'héritage du défunt et prolonger ainsi la vie d'un être aimé en encensant ses actions, ses accomplissements, ses contributions au monde?

L'élégie est une construction poétique explorant l'ambivalence de la relation amoureuse à travers la constitution d'un sujet lyrique qu'une situation concrète de vulnérabilité vient dramatiser. « La perte de l'objet d'amour, rappelle Freud, est une occasion privilégiée de faire valoir et apparaître l'ambivalence des relations amoureuses » (Freud 158). Cette forme de chant endeuillé en est l'actualisation. Lorsque l'élégie rend compte d'une expérience de la mort d'autrui, c'est un art de la lamentation dont les paroles conjurent l'absence d'une personne pour consigner sa mort dans l'histoire. Rien de plus, un rien de plus. Lorsque l'effet de cette absence se fait sentir, surgit un vide à contenir, à cerner et à chérir pour s'accoutumer à la situation de manque et l'état d'impuissance qu'elle occasionne. Un tombeau aménage ce vide et permet, ultimement, de consigner une histoire en restes, de disposer les traces d'une présence dans le monde qui n'est plus. Un livre peut devenir un tombeau, un lieu commun où recueillir ces traces et se recueillir face à ce recueillement. *Nox* est la construction d'un tel tombeau, une crypte où gisent les traces mnésiques d'un être disparu.

Pour faire le deuil du frère, Carson écrit mais constate d'emblée les écueils d'un tel travail d'écriture, une défaillance du langage que l'écriture rend vive : « No matter how I try to evoke the starry lad he was, it remains a plain, *odd* history. » La mort déconcerte puisqu'elle fait naître un rapport étrange avec ce qui jadis était familial, cette étrangeté fait du deuil l'épreuve d'une extériorité inassimilable puisque échappant à toute saisie intelligible. L'évocation d'un disparu, toujours partielle et douloureusement insuffisante, est confrontée à l'écart entre la plénitude d'une présence désirée et la forme dépouillée sous laquelle elle apparaît. Le mot « *odd* » dit beaucoup de ce que réalise l'élégie, de l'invocation poétique qu'elle réalise, à l'oral ou à l'écrit, sous la forme d'une oraison funèbre ou d'un épitaphe. Malgré les signes précurseurs, la mort est toujours l'événement d'un moment exceptionnel (*an odd moment*), elle rend une relation dépareillée (*an odd pair*) et force à s'accommoder de l'entretien insolite d'une relation désormais fondée sur l'absence. La tâche du deuil consiste donc à appréhender l'irréalité d'une relation différée, à affirmer l'absence d'un lien vivant par une construction mémorielle dont la vivacité aura toujours

quelque chose d'étrange. « There is nothing more to be expanded on that, we think, he's Dead. Love cannot add to it. [...] so I began to think about history. » Dans *Nox*, cette élégie atypique composée par Carson, la finalité de la mort que les mots ne pourront révoquer confronte à la nature même de ce qu'une histoire peine à dire, refoule, réclame.

Il y a une affinité ontologique entre l'histoire et l'élégie. Ces deux productions littéraires accomplissent une action commune : s'enquérir. L'historienne s'enquiert pour connaître les détails d'un événement passé, elle recherche des renseignements auprès de témoins ou dans l'étude d'artefacts. À force de s'enquérir on recueille des données. Mais l'enquête implique également une responsabilité : la configuration de ces données, leur mise en discours. La prise en charge de cette responsabilité est au cœur de l'enquête historique et de l'invocation élégiaque, c'est l'expérience de la distance et du délai séparant l'attention rétrospective de ce vers quoi elle est portée. « It is when you are asking about something that you realize you yourself have survived it, and so you must carry it, or fashion it into a thing that carries itself. » S'enquérir d'un événement traumatique provoque une réalisation qui est tout aussi bien une question : comment transporter ce qui reste de ce qui anime ma quête mais dont je ressens intensément le manque ? On dit que le témoignage oculaire d'un événement ou d'un artefact est une des principales sources directes de la connaissance historique. Or si cet « autopsie » (l'acte de voir de ses propres yeux) n'effectue pas le deuil d'un être aimé, elle peut néanmoins aider à composer un discours endeuillé afin de tirer au clair, expliciter, ce à quoi il faut survivre.

L'épreuve du deuil, comme celle de la discipline historique, consiste à outrepasser le mutisme d'un fait irrécusable : la mort d'un proche et l'événement passé. « I am looking a long time into the muteness of my brother, » écrit Carson. *Nox* se construit par l'exercice d'une attention aux traces muettes de son frère, aux artefacts textuels et visuels qui graduellement lui permettent d'évoquer sa perte à travers une écriture littéraire aussi concrète qu'indéchiffrable. La concrétisation de cette expérience prend la forme d'un collage au milieu duquel la traduction du poème 101 de Catulle agit comme forme structurante et figure d'une subjectivité impuissante inhérente au travail du deuil : « talk (why?) with mute ash, » écrit Carson pour rendre « *mutam nequiquam alloquer cinerem*. » La tâche de traduire permet de confronter une telle question en suspension puisque son opération même semble la supposer. La diction latine, réécrite en anglais, reste muette. À l'instar du deuil, le transfert langagier inscrit l'impossibilité de satisfaire la correspondance qu'il semble exiger. Le deuil se fait et se défait au gré de la résurgence du spectre de l'être aimé tandis qu'un poème ne cesse d'être réécrit à mesure qu'il appelle une traduction, d'une langue à l'autre, d'une époque à l'autre. On retrouve dans *Nox* une remarque à propos de cet abandon :

I never arrived at the translation I would have liked to do of the poem 101. But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an unknown room, where one gropes for the light switch. I guess it never ends. I prowl him. He does not end. [...] Prowling the meanings of a word, prowling the history of a person, no use

expecting a flood of light. Human words have no main switch. But all those little kidnaps in the dark. And then the luminous, big, shivering, discandied, unrepentant, barking web of them that hangs in your mind when you turn back to the page you were trying to translate.

L'ouvrage est constitué d'interruptions, c'est une série d'interrupteurs [light switch] créant de petites incandescences pour orienter la pensée dans l'absence d'un signifiant transcendantal : « Human words have no main switch. » Rien n'est plus palpable, semble-t-il, lors d'un deuil.

Dans son article sur le deuil—en fait, davantage sur la mélancolie que le deuil—Freud le définit comme « affect normal » de l'être humain, une réaction psychique généralement associée à la perte d'une personne aimée. Il s'agit d'un processus à travers lequel se manifeste un « état d'âme douloureux, » état d'âme par ailleurs non pathologique qui sera « surmonté après un certain laps de temps. » Freud suggère donc qu'il y a une fin au deuil, qu'il s'achève par une libération des attaches libidinales à l'objet aimé. Cette libération passe par un travail [*Trauerarbeit*] consistant à libérer la « libido des liens » maintenant intact le rapport à l'objet perdu, à trouver un moyen de renoncer à l'amour ou au désir de l'objet lorsque l'objet a disparu. On peut résumer ce travail par le terme de « détachement » [*Lösung*], une opération qui dans le discours psychanalytique désigne la redistribution du flux libidinal—l'énergie psychosomatique du désir—vers autre chose afin de survivre au trouble provoqué par la perte. En somme, selon Freud, le deuil peut être accompli s'il y a un retrait efficace de la libido orientée vers le défunt par son déplacement vers un nouvel objet (Freud 148, 168).

231

Cependant, cette description clinique se méprend sur le procédé de détachement en le réduisant à une forme de rupture susceptible de mener le deuil à terme. Comme l'a suggéré Jean Laplanche, au lieu de voir le deuil comme un détachement, une « rupture libératrice, » il faudrait davantage comprendre la « *Lösung* » et le verbe « *lösen* » dans l'optique d'un geste analytique de dissolution des liens et de leur réagencement (Laplanche 330; Lévesque 37-42). On ne s'arrache pas d'une relation amoureuse afin de s'en sortir indemne, on ne coupe pas le lien fraternel. On redonne plutôt à l'attachement une consistance affective et imaginaire sur le fond d'un détachement originaire, ce que Laplanche nomme « l'à-traduire fondamental » ou bien « l'intraduisible » (331). Donc contrairement à ce qu'en dit Freud, la perte d'un être cher n'exige pas tout simplement la réalisation d'une rupture, elle doit mener à « un travail de remise en ordre de mon existence, à une nouvelle vision qui tienne compte de l'absence de l'être aimé, mais aussi intègre son souvenir » (330). Pour penser cette activité dynamique, Laplanche utilise la figure heuristique de la traduction dans la mesure où traduire suit également ce type de démarche analytique : elle décompose les éléments figuratifs, sémantiques et syntaxiques des signifiants langagiers afin de les recomposer dans une autre texture idiomatique. Dans l'expérience de la perte et du deuil se déploie de manière exemplaire le mouvement de temporalisation entre le présent, le passé et le futur, une dynamique de « détraduction-retraduction. » *Nox*

met justement en œuvre cette dynamique qui, selon Laplanche, serait constitutive de l'être humain.

On peut voir dans le dispositif d'écriture de Carson la mise en œuvre d'un processus analytique caractérisé par la dynamique entre décomposition et recombinaison, dissolution et résolution, comprise dans cette interprétation du verbe allemand *lösen*. Premièrement, la forme générale de *Nox* a une structure ouverte au sein de laquelle interagissent des écrits fragmentaires—de longueur variable et dotés d'une certaine plasticité graphique—juxtaposés d'éléments visuels de médiums différents et de dimensions variables. L'esthétique rappelle la pratique du collage des avant-gardes historiques et, plus modestement, la pratique populaire du *scrapbooking*. Deuxièmement, du début à la fin du livre, le poème de Catulle est traduit mot par mot, réduit à ses éléments lexicaux de base. À chacun des mots du poème correspond une entrée « fictive » d'un dictionnaire bilingue latin-anglais. Cette entrée est composée d'une série de significations possibles du mot qui construisent une configuration sémantique singulière, un véritable champ lexical à brouter. Finalement, il y a, intercalés entre les différents réseaux de signifiants, des morceaux de texte numérotés dans un ordre en apparence logique. Ces notes forment une séquence de méditations menées à partir de citations, d'anecdotes et d'images lyriques. Le sujet du deuil se tisse ainsi dans l'entrelacs de ces éléments, par détraduction et retraduction; une analyse potentiellement infinie.

On retrouve dans *Nox* une économie de signes verbaux et non verbaux, ces matériaux de l'inconscient, qui extériorisent le « processus intrapsychique » du deuil (Laplanche et Pontalis 504). La conjonction logique entre les matériaux reproduits étant inexistante, la disposition fragmentaire fait advenir un mouvement de figuration par lequel travaille le deuil et d'où émerge une « conscience d'être faillible et provisoire, » cette disposition spirituelle qu'Adorno associait à la forme de l'essai (*Notes* 21). Ce que sous-entend, une fois de plus, la traduction programmatique du poème de Catulle. La mémoire du frère resurgit, morcelée, au gré de la traduction de Catulle et l'événement d'un « tiers pictural »⁴ entre le textuel et le visuel (Louvel 259-60). Cette élégie se déroule littéralement selon un principe d'éparpillement et une rhétorique agrégative, chaque bribe faisant des liens, précaires et imaginaires, avec l'être perdu. Dans la création de ce livre-tombeau, le « détachement » s'opère plutôt comme le déroulement temporel d'une voix endeuillée incorporant le souvenir de l'être aimé, déroulement non pas sans rappeler le *volumen*, c'est-à-dire, le support archaïque de l'élégie catullienne.

VOLUMEN REDUX

Dans la langue courante, le deuil est quelque chose qui se porte. On porte le deuil en soi, d'où la douleur ressentie intérieurement. On porte également le deuil par des signes extérieurs souvent consacrés par l'usage et les coutumes : on porte le deuil

comme on porte un vêtement noir. Ainsi, il y a différents moyens de vivre et de survivre à l'affliction que l'on éprouve lors de la mort d'un être cher, cette épreuve exige un support afin qu'il puisse se dérouler. L'écriture extériorise le deuil tandis que le livre recueille cette inscription dans un volume matériel permettant de créer une distance, sans pour autant l'abolir, avec ce qui est disparu. Ce volume rend l'absence sensible, il retient en retrait des traces physiques et imaginaires de la personne aimée.

Outre les composantes traduites du poème de Catulle, *Nox* rassemble une collection d'inscriptions écrites, picturales et photographiques—parfois reproduites et retravaillées selon différentes techniques de découpage, d'estompage, d'effacement, d'assemblage, de pliage, etc.—dont la disposition dans l'espace physique de la page invite l'association libre et une multiplicité de rapports intensifs. Entre documents d'archives familiales (lettres manuscrites et photographies), citations d'auteurs classiques, haïku, anecdotes, fragments lyriques, dessins, signes graphiques, et blancs de page, une « expansion totale de la lettre » (Mallarmé 254). Carson renouvelle l'attention à la plasticité du livre de manière conserver, à l'image d'une crypte, la présence cachée qui s'y dépose. Dans la tradition de Mallarmé, le livre devient un support spirituel et non un instrument de communication. Cependant, la portée de *Nox* ne se limite pas à la restitution du sacré par la poésie; ce livre a une dimension thérapeutique indéniable.

233

Ce livre-objet, dans sa matérialité et sa plasticité, constitue le tombeau du frère, une crypte littéraire offrant un moyen de supporter la tâche du deuil mais également d'attester que « Michael »—le frère—était digne d'être pleuré. C'est-à-dire, il témoigne de la signifiante culturelle du deuil. La tonalité lyrique donne une texture sensible à l'enquête sur le sens de cette expérience humaine. En cela *Nox* inscrit une pensée littéraire du deuil, il témoigne d'une certaine « conscience lyrique » qui aurait été en germe dans les *libellus* de Catulle (Miller 304-07). Le récit morcelé à la première personne et l'incorporation analytique d'une expérience vécue déploie une subjectivité poétique à la fois autoréflexive et anachronique. Cette pensée littéraire, indissociable de la fabrication plastique du livre, prend forme « à tâtons, bronchant, chancelant et choppant »—*groping*, dans les mots de Carson—en étant constamment réfractée par la traduction (Montaigne 184). C'est un essai littéraire du deuil puisqu'il réfléchit aux modalités de son énonciation, une réflexion menée sous la conduite de la tâche de traduire.

Contrairement à la tradition lyrique à laquelle l'histoire littéraire associe Catulle, la poésie élégiaque de ce dernier n'était pas composée pour le chant ni accompagnée d'un instrument musical ni strictement destinée à la déclamation. Elle aurait été écrite pour être lue et relue, c'est-à-dire indissociable d'un support de diffusion particulier et de la pratique de lecture qu'il rend possible : « Catullus [...] wrote volumes of poetry that were meant to be read as books and that chronicled – nay, embodied and created – the experience of their first-person speaker » (Miller 402). Le support matériel du livre, au 1er siècle av. J.-C., se nomme *volumen* (de *volvere* : rouler, dérouler), un morceau de papyrus enroulé autour d'un bâton (l'ombilic) que l'on

devait dérouler comme l'on ferait avec une bobine de film. On écrivait à la main sur la bande de matière souple, perpendiculairement à l'axe du rouleau. Un autre poème de Catulle y fait directement allusion : « À qui dédier, tout neuf, ce joli petit livre, qu'une sèche pierre ponce a récemment poli ? » (Catulle 3). La conscience lyrique de Catulle provient en partie des renvois et des digressions qui, d'un poème à l'autre, initient de multiples trames et recouvrements référentiels entre les divers textes du *libellum*. À la mise en page et la confection du support correspondait donc une manière de lire déterminée par la « mécanique du *volumen*; » l'acte de dérouler et d'enrouler impliquait un défilement des diverses parties du texte, une opération permettant au lecteur d'avoir simultanément plusieurs colonnes sous les yeux (Jacob 995-96). Par ailleurs, ce support, fragile et peu maniable, exigeait une lecture attentionnée et patiente, une pratique indissociable de la précarité de ce format qui traversera l'Antiquité classique jusqu'à l'adoption graduelle du *codex*. La conscience lyrique du deuil dans l'œuvre de Carson s'appuie également sur la fabrication du livre dont elle explore les possibilités matérielles par une reprise du modèle du *volumen* tout en l'altérant. Le dépliage se substitue au déroulement, à travers cette adaptation du support archaïque la plasticité de *Nox* contribue à l'historicité de l'élégie de Carson.

234

Je soulignais, précédemment, l'usage anachronique du poème de Catulle pour déclencher le déploiement de la subjectivité endeuillée. Cet anachronisme se décline de deux manières dans *Nox*. Premièrement, c'est la temporalité du travail du deuil qui, extériorisé, se fait et se défait sur un plan non linéaire; le temps se plie et se déplie d'une page à l'autre selon la pratique de lecture et le maniement de l'objet. La structure en accordéon du livre—ou *leporetto*—incarne matériellement l'anachronie, c'est-à-dire le pli du temps dotant le deuil d'une certaine durée. Grâce à la technique de pliage employée dans sa conception, le livre peut se tenir à la verticale sans que cette verticalité ne soit déterminée par un ordre de déploiement nécessaire auquel la lecture serait contrainte. Ainsi, la lectrice peut explorer et enquêter l'histoire du frère, à son rythme, dans toute la contingence des feuillets déployés. La remémoration de l'être disparu se concrétise par un dispositif mémoriel dynamique et muable, constamment à réanimer. Deuxièmement, la production contemporaine de ce livre-objet a quelque chose d'anachronique en cela que sa modernité relève de son archaïsme : le renouvellement de la forme esthétique du livre tient à une fidélité à la conscience élégiaque émergeant du rapport entre l'épigramme catullien, son support matériel et le deuil. De plus, cette reprise sophistiquée du *volumen* et sa diffusion à grand tirage dépendent paradoxalement de techniques de reproduction à la fine pointe de la technologie du livre. Dans la conception et la fabrication de *Nox*, il y a une proximité distante avec l'origine de l'élégie et c'est par cet anachronisme que se déploie sa contemporanéité. Or cette contemporanéité de l'œuvre soulève une autre question que j'aimerais adresser en dernier lieu pour revenir au caractère paradigmatique de la disposition endeuillée dans l'imaginaire séculier actuel : pourquoi Carson publie-t-elle son « journal de deuil » ?

Le livre-objet concrétise matériellement le travail personnel du deuil mais sa publi-

cation dote cet objet culturel d'une dimension politique. Dans le transfert de l'œuvre de ce travail, de l'espace intime d'une écriture de soi à l'espace public de sa réception, l'artefact littéraire acquiert une certaine réalité qu'elle n'avait pas en tant que réceptacle matériel d'une expérience individuelle. En exposant sa propre vulnérabilité, Carson n'articule-t-elle pas une vulnérabilité commune face à la mort, une responsabilité primordiale dans l'expérience de la perte ? La mise en scène de la finitude humaine, explicite dans la tâche de traduire Catulle, n'évoque-t-elle pas une forme de dépossession relationnelle en marge d'institutions politiques normatives et de solidarités identitaires ? Après tout, ce n'est pas un *scrapbook* dans le fond d'un tiroir.

DEUIL PUBLIC

Un des livres contemporains les plus connus de la littérature du deuil est la série de notes rédigées par Roland Barthes sur une période d'un peu moins de deux ans après la mort de sa mère. Ces fiches remplissent la même fonction que le livre de Carson, dans le deux cas l'écriture permet de vivre le deuil en aménageant un espace extérieur à soi, comme en atteste la fiche que rédige Barthes le 31 mai 1978 :

235

Ce n'est pas de solitude que j'ai besoin, c'est d'anonymat (de travail).
Je transforme « Travail » au sens analytique (Travail du Deuil, du Rêve) en « Travail » réel—d'écriture.
car :
le « Travail » par lequel (dit-on) on sort des grandes crises (amour, deuil) ne doit pas être liquidé hâtivement; pour moi il n'est *accompli* que dans et par l'écriture
(Barthes, *Journal de deuil* 143).

Cependant, cet espace extérieur reste privé, la demeure intime d'un récit tronqué de soi, l'effusion d'une émotion impossible à maîtriser. Si ces fiches s'inscrivaient dans un projet de livre à venir, ce n'est qu'à titre posthume qu'elles seront rassemblées, éditées et publiées comme *Journal de deuil*. Contrairement à Catulle et Carson, Barthes n'a pas transféré dans le domaine public l'expérience intensive du deuil de sa mère. On peut bien évidemment soutenir que le dépôt de ses archives personnelles constitue un tel transfert mais force est de constater que cet ouvrage posthume n'a rien d'un écrit public du deuil tel qu'il se manifeste dans *Nox*, par exemple, et que l'on retrouve davantage des résonances de la douleur, du « chagrin » dont parle constamment Barthes, dans ses écrits très personnels tel que la *Chambre claire*.⁵ Peut-être ce dernier aurait-il été plus sensible à la question suivante : de quel droit publier sa vie privée ?

Catulle prenait la parole en public. Sa poésie lyrique, destinée à autrui, prenait la forme d'une adresse concernant les affaires publiques de Rome. Aussi intime et personnel le sujet du poème 101 soit-il, il remplit une fonction civique en faisant de la souffrance du deuil quelque chose digne d'une reconnaissance publique. L'élégie composée pour pleurer la mémoire de son frère dépasse l'intérêt thérapeutique ou

la fonction rituelle qu'elle peut avoir pour son auteur; elle soutient, en tant que création poétique, une parole concernant le monde entre les êtres humains. L'écriture prend ainsi à témoin la collectivité pour dire que le deuil, et la vulnérabilité qu'il expose, fait paraître ce que c'est qu'être humain dans un langage chargé d'émotion dont la signification demeure incommunicable dans un discours rationnel : la peine, la colère, le désespoir, etc. La division entre le privé (la souffrance personnelle) et le public (la vulnérabilité commune) se dissout momentanément autour du partage d'un écrit passionné, composé de manière à paraître en public. En ce sens, le poète antique s'arroge le droit de publier sa vie privée pour parler de la souffrance et de la mort humaine, de ce chagrin qui le rend étranger à lui-même et par le fait même expose un lien social affectif, non rationnel, instigué par une dépossession de soi (Veyne 277-91).

236 Hannah Arendt définit le domaine public en le distinguant du domaine privé : il désigne un espace où apparaît quelque chose de commun. Il s'agit d'un lieu de manifestation du commun, où se constitue une réalité partagée, un monde tissé de valeurs, d'œuvres et de représentations imaginaires. Le mot « public »

signifie d'abord que tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu de tous, jouit de la plus grande publicité possible. Pour nous l'apparence—ce qui est vu et entendu par autrui comme par nous-mêmes—constitue la réalité. Comparées à la réalité que confèrent la vue et l'ouïe, les plus grandes de la vie intime—les passions, les pensées, les plaisirs de sens—mènent une vague existence d'ombres tant qu'elles ne sont pas transformées (arrachées au privé, désindividualisées pour ainsi dire) en objets dignes de paraître en public (89-90).

Tel que mentionné plus haut, la publication de *Nox*—son déplacement dans l'espace public—a exigé la médiation d'un tiers (la maison d'édition) et de technologies de reproduction numérique. Cette transaction rend l'événement de la mort d'un frère une chose digne de paraître en public. Cette œuvre ne fait aucunement usage des nouveaux médias pour développer des stratégies textuelles inédites, la production poétique de Carson n'a rien d'une expérimentation formelle assistée par ordinateur et logiciels. Elle fait appel aux nouvelles modalités techniques de reprographie afin de construire un fac-similé de l'ouvrage intime de son travail de deuil et ainsi le rendre visible et lisible à un vaste public de lecteurs. C'est dans la reproduction technique de l'artefact issu de son travail analytique que *Nox* vient à exister comme artefact mondain; ce procédé de fabrication donne une différente réalité à ce fait littéraire, il le dote d'une durabilité. La production littéraire de Carson contribue, en tant qu'objet « public, » au vivre ensemble en participant au monde et ainsi met en scène pour la pensée l'humanité d'un être vivant :

En second lieu, le « public » désigne le monde lui-même en ce qu'il nous est commun à tous et se distingue de la place que nous y possédons individuellement. [...] Il [le monde] est lié aux productions humaines, aux objets fabriqués de main d'homme, ainsi qu'aux relations qui existent entre les habitants de ce monde fait par l'homme. (92)

L'écrit de deuil est désindividualisé à travers la reproduction et la diffusion de *Nox*. En dotant cette œuvre d'une certaine durabilité et accessibilité, Carson fait monde, elle produit un objet exemplaire de notre mondanité—notre appartenance à une structure de sens profane—puisqu'il figure « ce qui relie et sépare en même temps les hommes » (92). Donc, d'un côté, le deuil désindividualise sous la pression de la communauté organique du lien de sang, il arrache le sujet à son autonomie en rappelant à une responsabilité que l'émotion fait retentir; d'un autre côté, une fois livré au public, l'écrit de cette voix endeuillée est soustrait au drame intime de la sphère privée sous la forme d'une œuvre destinée à un usage commun. *Nox* n'adresse pas simplement la réalité de la mort d'un être particulier, l'histoire à faire et à refaire de liens familiaux et amoureux du frère (avec sa sœur, sa mère et sa compagne). Ce livre adresse plus généralement la question de la fragilité de la vie humaine, ce que Butler appelle « precarious life, » en prêtant une attention à la puissance du deuil à rendre sensible et sentée ce qui relie et sépare des êtres vivants.

La littérature, et plus spécifiquement la poésie, porte cette puissance de faire de la souffrance et de la perte humaine une réalité commune, à la fois complexe et irrévocable. La poétique du deuil n'a rien d'un manifeste politique mais elle cultive une disposition affective sans laquelle les normes de conduites instituées risquent de rester lettres mortes. Elle retourne vers une figure de l'humain caractérisée par sa fragilité et sa capacité limitée de donner un sens aux expériences catastrophiques de sa réalité historique. « [G]rief, écrit Butler, *contains the possibility of apprehending a mode of dispossession that is fundamental to who I am* » (28). L'inscription littéraire offre un moyen d'appréhender ce mode de dépossession, notamment dans un essai lyrique tel que *Nox*.

237

« 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. » Le littéraire aménage un espace pour exposer le fait de ce mutisme. Carson procède dans l'écart entre les langues et entre les médiums pour créer cet espace, pour penser la vulnérabilité indissociable de ce mutisme constitutif d'une appartenance commune mais inessentielle, d'un monde qui relie et sépare en même temps. « Note that the word 'mute' (from Latin *mutus* and Greek *μίειν*) is regarded by linguists as an onomatopoeic formation referring not to silence but to a certain fundamental opacity of human being, which likes to show the truth by allowing it to be seen hiding. » L'expérience douloureuse du deuil, transposée dans l'espace public par l'essai poétique d'une traduction, donne à voir et à ressentir le fait d'être humain lorsque le discours manque pour pleurer un mort; lorsque la mort demeure opaque. Dire la factualité du mutisme appelle une attention renouvelée à la faillibilité du langage et à la précarité de la vie en ouvrant un milieu profane où réinvestir les questions qui nous relient et nous séparent. L'opacité fondamentale de l'être humain, dont l'un des traits serait la capacité de pleurer un être disparu, renvoie à ma disposition affective face à autrui et au monde, à un mode de dépossession qui projette, au milieu du monde séculier, une forme d'hétéronomie profane.

AVE ATQUE VALE

Catulle 101 se termine sur une formule rituelle que l'on prononce à la fin des offices funèbres ou que l'on inscrit sur une pierre tombale : *ave atque vale*. C'est une manière de s'adresser intimement au mort et le signe d'une convention sociale romaine, une marque de respect et un geste d'abandon. Carson traduit cette formule en choisissant la répétition et de laisser muette la distinction latine entre *ave* et *vale* : « farewell and farewell. » D'autres traducteurs ont également opté pour la répétition mais préféré le mot *good-bye* (Howe 276).⁶ Or, cela manque l'ambiguïté du mot *ave* qui signifie à la fois *hail* et *farewell*, la performance scrupuleuse de la pratique du rite traditionnel et l'incertitude face à l'inconnu de la mort, une croyance partagée et un scepticisme réaliste. On peut rendre cette tension ironique par *à-dieu* et *adieu*.

238 Cette ambiguïté caractérise également la posture qu'il faudrait cultiver aujourd'hui dans les études humanistes pour véhiculer une pensée cherchant à redonner un sens à l'être humain lorsque l'exercice de la violence, à l'échelle locale et globale, tend toujours plus explicitement à anesthésier, marginaliser ou ignorer les démarches d'une attention scrupuleuse au monde. La pensée développe une telle attention, notamment par une poétique de la traduction dont Carson offre un exemple lumineux.

Si un humanisme littéraire peut avoir une quelconque pertinence en ce moment, il ne peut que prendre la forme paradoxale de l'*eleos*, d'une attitude attentionnée face à l'être humain où l'élégie se confond avec l'éloge. Peut-être est-ce dans cette perspective qu'il faut relire Adorno qui, commentant notamment l'opacité de la poésie mallarméenne, cette autre écriture informée par le trafic génésique des idiomes, affirmait que le caractère inhumain de l'art serait justement le plus adapté à la réalité des êtres humains : « L'art devient humain lorsqu'il dénonce le service. Son inhumanité est incompatible avec toute idéologie du service rendu aux hommes. Il reste fidèle à eux uniquement par son inhumanité à leur égard » (*Théorie* 274). L'écriture en traduction ou bien l'usage du concept de traduction signale une telle tâche inhumaine, tragiquement ambiguë, de constamment refigurer l'être humain. La conclusion de *Precarious Life* jette les bases de cette nouvelle perspective « humaniste » où l'acte de porter attention à la précarité de la vie, exemplifiée par la disposition endeuillée, correspond à la tâche plus vaste des humanités. Celle-ci consisterait justement à redonner un sens à la figure de l'humain à partir d'un imaginaire séculier par une production du savoir convoquant sa fragilité et sa faillibilité, ces dispositions affective et épistémologique que l'on rencontre dans la confrontation de ce qui excède l'intelligibilité du discours rationnel. L'investigation du devenir humain doit revenir à l'aspect inhumain en nous que nous ne maîtrisons pas, à cette dépendance radicale confrontant l'être humain à sa capacité de faire sens, de faire monde :

If the humanities has a future as cultural criticism, and cultural criticism has a task at the present moment, it is no doubt to return us to the human where we do not expect to find it, in its frailty and at the limits of its capacity to make sense. We would have to interrogate the emergence and vanishing of the human at the limits of what we can know, what

we can hear, what we can see, what we can sense. (Butler 151)

En ce sens, proclamer « la mort de l'homme, » aussi nécessaire cette vigilance critique soit-elle pour étayer la contingence des constructions discursives lui donnant une consistance épistémique à un moment donné, ne saurait, aujourd'hui, se dire autrement : *Ave atque vale*. C'est un leitmotiv silencieux d'une traduction poétique dont la tâche serait de trouver, malgré tout, une manière sensible et sensée d'être humain. En ce sens, la tâche assumée par Carson, dans l'épreuve d'abandon et de reconnaissance d'un lien affectif, est la trace d'une transcendance séculière dans le cadre immanent de notre modernité tardive.

NOTES

1. Dans une autre élégie (#68), Catulle lamente sa terrible impuissance face à l'impossibilité de recueillir la dépouille de son frère, de pleurer convenablement sa perte, puisque son corps gît au bout du monde, retenu en *Troade* : « Et maintenant tu reposes là-bas, loin des tombes familières et des cendres de tes proches ; la sinistre Troie, la maudite Troie retient tes restes au bout du monde, dans une terre étrangère. » [*Quem nunc tam longe non inter nota sepulcra / Nec prope cognatos compositum cineris. / Sed Troia obscena, Troia infelice sepultum / Detinet extremo terra aliena solo*] (Catulle 153-55).
2. Carson aurait écrit cette lamentation pour faire le deuil de son frère qu'elle n'avait pas vu depuis 22 ans. Ce livre cherche à donner consistance à une mémoire fragilisée par la disparition soudaine d'un être qui était par ailleurs devenu énigmatique en raison de l'absence prolongée de tout contact.
3. Tous les passages cités sans référence bibliographique sont tirés de *Nox*, non paginé.
4. Louvel décrit la dynamique vivante entre ces deux régimes de représentation en des termes pouvant servir à mieux définir les modalités du travail d'extériorisation du deuil par différents médiums. Le tiers pictural est un « mouvement, énergie qui entraîne une perturbation, un surplus de sens et d'affect, une rêverie qui danse entre les deux [le textuel et le visuel]. Ni l'un ni l'autre, il est l'un et l'autre en tours et retours de l'image. Il s'agit vraiment d'une modalité qui est de l'ordre du vivant, du mouvement, du désir, de l'expérience ressentie, de l'événement au sens de ce qui advient : une opération aussi, une performance. » Performance du deuil.
5. Notons l'effet d'affect qu'on retrouve dans les pages consacrées sa mère, ces beaux passages autour de la « Photo du Jardin d'Hiver » (Barthes, *La chambre claire*).
6. Howe précise : « The use of 'good-bye and good-bye' here would be too formulaic, not for what Catullus, the brother, must do, but for what Catullus, the poet, must write » (276).

OUVRAGES CITÉS

Adorno, Theodor W. *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 1984. Imprimé.

---. *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris : Klincksiek, 1995. Imprimé.

Arendt, Hannah. *La condition de l'homme moderne*. Trad. Georges Fradier. Paris : Calmann-Lévy, 1983. Imprimé.

- Aitken, Will. « The Art of Poetry. » *The Paris Review* 171 (2004). Web.
- Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil/Imec, 2009. Imprimé.
- . *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma/Seuil/Gallimard, 1989. Imprimé.
- Benjamin, Walter. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2000. Imprimé.
- Carson, Anne. *Nox*. New York : New Directions, 2010. Imprimé.
- Baudrillard, Jean. *L'esprit du terrorisme*. Paris : Galilée, 2002. Imprimé.
- Butler, Judith. *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence*. New York : Verso, 2004. Imprimé.
- Catulle. *Poésies*. Trad. Georges Lafaye. Paris : Les Belles Lettres, 2002. Imprimé.
- Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 1986. Imprimé.
- 240** Gentile, Emilio. *Religion as Politics*. Princeton : Princeton UP, 2006. Imprimé.
- Havelock, Eric A. *The Lyric Genius of Catullus*. New York : Russell & Russell, 1967. Imprimé.
- Howe, Nicholas Phillis. « The 'Terce Muse' of Catullus 101. » *Classical Philology* 69.4 (1974): 274-76. Imprimé.
- Jacob, Christian. « Volumen. » *Dictionnaire encyclopédique du livre*. Dir. Pascal Fouché, Daniel Péchoin, et Philippe Schuwer. Paris : Promodis, 2004. Imprimé.
- Laplanche, Jean. *Le primat de l'autre en psychanalyse*. Paris : Flammarion, 1997. Imprimé.
- , et J.B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PU de France, 1967. Imprimé.
- Lévesque, Nicolas. *Le deuil impossible nécessaire. Essai sur la perte, la trace et la culture*. Montréal : Nota Bene, 2005. Imprimé.
- Loraux, Nicole. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris : Gallimard, 1999. Imprimé.
- Louvel, Liliane. *Le tiers pictural*. Rennes : PU de Rennes, 2010. Imprimé.
- Mallarmé, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris : Gallimard, 1976. Imprimé.
- Miller, Paul Allen. « Catullus and Roman Love Elegy. » *A Companion to Catullus*. Dir. Marilyn B. Skinner. Malden et Oxford : Blackwell, 2007. Imprimé.
- Montaigne, Michel de. *Les Essais*. Paris : Gallimard, 1965. Imprimé.
- Skinner, Marilyn B. *Catullus in Verona*. Columbus : Ohio State UP, 2003. Imprimé.
- Veyne, Paul. *L'élégie érotique romaine*. Paris : Seuil, 2003. Imprimé.