

Cinquante sonnets : cinquante arènes où se débat, armé seulement de l'ambiguïté des mots, une identité/non-identité tirailée entre un moi douteux (pourtant indubitable) et ses innombrables spectres (*That numerous stranger dipped in my best disguise / Cet étranger multiple noyé dans mon meilleur déguisement*). Le chiffre cinquante, dans un sens une demi-mesure (*Then tug apart... Lifelong from destiny its half a face / Puis arrache... De l'éternel destin sa moitié de visage*). Cinquante balisages tremblotants semés sur une route inachevée, à mi-chemin vers une complétude hypothétique et une coïncidence de deux zéros, enfin réunis.

Sonnets, on n'oublie pas, *pour un homme mourant*, dans les contraintes desquels un homme déploie toutes ses ressources – mentales et physiques, poétiques et spirituelles – pour côtoyer la mort dans sa certitude et ses incertitudes, sa simplicité et ses labyrinthes, son unité inaltérable et ses contradictions. Chaque poème, quels qu'en soient les dominantes, les tempos, les dessins linguistiques, tourne sur la conviction abyssale que

*You do not know the world in which you die.*

Tu ne connais pas le monde dans lequel tu meurs

Chaque vers, en avançant, est une incursion dans l'inconnu, un acte de doute. Les mots, divisés, tortueux, circonspects, gravitent inévitablement vers l'orbite de la mort. Chaque texte devient une correction de perspective, une mise à nu de nos efforts pitoyables pour concevoir ce que nous sommes et ce que nous serons.

*Look at your own eyes in my instrument  
And then correct your inferential theorem  
About what death is, or rather what you meant.*

À travers moi regardez en vous-même  
Et puis corrigez vos théories déductives  
Sur ce qu'est la mort, ou plutôt ce que vous en disiez.

écrit l'auteur (l'instrument qui est à la fois chirurgical et musical, aussi pénétrant que celui d'un thérapeute, aussi melliflu et transformateur que celui d'Orphée). Quelle est donc la fonction du poème face à la mort ? C'est d'abord une preuve de sa propre insuffisance et de sa fausseté, aussi illusoire que tout ce qui devra disparaître et s'évanouir. Mais c'est d'autre part le surgissement d'une flamme, d'une brûlure féroce où risquer son être. Du lest pour ses fantômes, peut-être, pesant vers la mort mais contre la mort, et l'expression d'une résistance dans l'épais de l'énigme. Pas exactement un talisman, mais une cristallisation de soi aussi bien qu'une annulation de soi qui répond à sa façon à l'appel de Dylan Thomas : *Do not go gentle into that good night*. On pense aussi à un titre de Marie-Claire Bancquart : *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*. Car chacun de ces sonnets est un petit fruit de mots serré entre les dents au sein de *that loss of laboured nothingness /* cette perte du laborieux néant.

La sensibilité de Burns Singer est singulièrement accordée aux rigueurs et à la densité génétique du sonnet. Ne dirait-on pas que, par sa structure interne d'un mouvement de huit vers et d'un mouvement de six vers, le sonnet souscrit à un destin double ? Comme si, en plein flux, il pressentait l'attraction d'autre chose, écoutait une autre longueur d'onde et, en abordant le sizain, succombait déjà aux signes avant-coureurs, à l'imminence de la fin ? C'est une unité organique

mais consciente d'un seuil, sinon d'une faille, à l'intérieur. Seuil qui n'annonce pas seulement une nouvelle dimension dans le développement des grandes lignes thématiques, mais des modifications de formation syntaxique, de rythme et de vitesse, de rime et de résonance, dans le tissu du texte. Les six derniers vers semblent naviguer autrement. Est-ce une autre main qui, sans perdre de vue la destination toujours là, prend la barre pour y imposer son style et une volonté plus déterminante ?

Ce deuxième « panneau », divisé du premier presque infailliblement dans le cas de Singer par un point final (fermeture et gond, coupure et continuité), introduit des effets très variables. Souvent c'est la reprise d'un premier motif, mais dirigé par un ton plus dictateur, péremptoire, qui vient couper court à l'introspection hésitante du moi : un retour à l'origine par lequel l'énergie de la genèse renoue avec l'énergie de la fin d'une manière moins indulgente, serpent textuel qui se mord la queue.

L'avertissement formulé dans les premiers vers du sonnet XXXII,

*Call it by what you will, but do not  
Forget that for the first last time you are  
Outdistanced by...*

Appelle ça comme tu veux, mais n'oublie pas  
Que pour la première et dernière fois tu es  
Dépassé par...

rendu plus fluide, adouci peut-être, par ses enjambements successifs, semble s'étaler avec moins d'urgence dans un temps dont on ne voit pas la fin. La césure structurale du neuvième vers, au contraire, annonce un retour sans méandres qui ne mâche pas les mots et ne perd pas son temps :

*Do not forget that. It will turn up again.*

N'oublie pas ça. Ça va encore revenir.

où l'effet est aggravé par le martèlement des points finaux, la crispation des monosyllabes et la valeur modifiée du mot *that* (*ça* au lieu de *que*), qui cette fois ne relie ni ne rallonge plus rien et semble craché sur la page.

Le sonnet XLI, en franchissant les rapides entre huitain et sixain, se trouve tiré dans une autre temporalité. Errant d'abord à travers une syntaxe sans direction parmi des propositions subordonnées sans attache et un temps chaotique (*And now that... And after... And before... And while... / Et maintenant que... Et après... Et avant... Et pendant...), où il poursuit une définition de soi quelque part dans les limbes grammaticales, le poète est ensuite happé par un seul temps du verbe (*Shall the calamity... Or shall the man... / Suivra... Enfoncera...)* : le temps de l'inévitabilité qui chasse les vains flottements des *flimsy hours* / les heures légères, et vient concentrer cet esprit jusque-là indéterminé et flou.*

De même, les huit premiers vers du XLII s'enveloppent dans une syntaxe complexe, avec inversions et phrases intercalées, avant la grande simplification du sixain qui constitue une prise de conscience d'où il n'y a pas de retour (*I knew... / Je savais que...*), accompagnée de répétitions, d'allitérations et de jeux de mots ironiques, dans une structure d'alternances et d'antithèses qui impose son propre rythme et désormais ne se relâche pas :

*I knew my skull had crossed bones with the womb  
(Break bones with teeth till teeth break up like bone)  
And that my death was borne within my birth  
(Come feed upon the six walls of my tomb)  
And though we prayed together I dies alone.  
(Lie down beside me and become the earth.)*

Je savais que mon crâne avait croisé les os avec la matrice  
(Casse les os avec les dents jusqu'à ce qu'elles cassent comme os)  
Et que ma mort était née avec ma naissance  
(Viens, nourris-toi des six murs de ma tombe)  
Et bien que nous ayons prié ensemble, je suis mort seul.  
(Allonge-toi à côté de moi et deviens terre.)

(*Crossed bones with...* porte ici la même résonance que *crossed swords with...* – antagonisme, divergence d'intérêts, conflit – alors que *my death was borne within my birth* implique à la fois « portée, transportée, supportée... et née », comme si cette dernière n'était, en somme, qu'un murmure en marge, presque un accident de l'oreille. Deux exemples parmi tant d'autres de l'expression à multiples couches de Singer, parfois d'une langue fourchue, où il faut s'avancer avec prudence.)

La fêlure au cœur de la structure huitain-sixain se montre souvent impitoyable. Car c'est essentiellement la frontière du choix (peut-être d'une vérité incontournable, sans compromis) :

*And yet when all is ready you must choose...*

Pourtant quand tout est prêt, tu dois choisir parmi tout...

L'effondrement structural amorcé par les enjambements, les chutes rythmiques, les glissements, les decrescendos, leurs virements-surprise, même les guet-apens, sont fondamentaux à l'expérience du sonnet telle que la vit Singer. L'enjambement est le point sensible où les mots semblent perdre pied malgré eux, comme malgré l'auteur lui-même. C'est un terrain glissant où rôde la question fondamentale de la maîtrise - non-maîtrise. S'agit-il peut-être de *slipknots through the bone* / de nœuds coulants liant les os : du travail des vers à la fois dans le corps des morts et dans l'ossature du sonnet, de la présence d'une force de décomposition dans les vers du poème ?  
On lit :

*Already as I parse your life away,  
Coiling its ruins round my tortured tongue,  
A man of ivy, saying what I say  
Through the blown worm-holes that corrupt your lung,*

Déjà, alors que je dissèque les vestiges de ta vie,  
Enroulant ses ruines autour de ma langue suppliciée,  
Homme-lierre, disant ce que je dis,  
Par les trous béants des vers qui corrompent tes poumons,

Extrait où l'effet de dissolution, différé jusque-là par deux phrases plus « étanches » fermées par des virgules, infiltre plus librement le troisième vers – notamment sur le mot « say » comme si la parole même était le point faible – pour suggérer de façon palpable la progression du vide minant de l'intérieur les organes du corps.

Dans le sonnet XLIII, un double enjambement grignote les mots plus longuement, diluant non seulement le contour des vers mais la confiance du lecteur dans le bien-fondé de ce qui semble établi :

*Dead man, live bogey, living man, I am  
Myself an aching shadow, cast between  
Corpse and an action ;*

Homme mort, spectre en vie, homme vivant, je suis  
Moi-même une ombre endolorie, égaré entre  
Cadavre et action ;

L'autorité du « je suis », étayée en apparence par « Moi-même », est en effet fendue en deux, rendue rupture vivante. Le moi se reconnaît *entre*, aussi fatalement qu'entre réalité et ombre, vie et mort. L'enjambement se fait l'agent de l'entre-deux (aidé par des conspirateurs insidieux à d'autres niveaux, comme par exemple par le mot « cast » qui ne se confine pas à un seul sens mais éveille d'autres fantômes linguistiques : « cast down », jeté par terre ou abattu par le désespoir ; « cast out », rejeté, expulsé, banni ; « cast », créé dans un moule et déterminé dès l'origine, sans oublier enfin « the die is cast », le coup de dés du hasard ou de l'inévitabilité du destin). Dans l'exemple suivant :

*I cannot speak but in a voice that smears  
Evil across the music of the spheres.*

Je ne peux parler qu'avec une voix qui propage  
Le mal à travers la musique des sphères.

la qualité visqueuse du verbe « smears » (étaler une traînée, faire une tache obstinée) qui alourdit déjà les efforts de la parole, lâche progressivement son poison pour corrompre jusqu'à nos rêves d'harmonie les plus lointains. De même, dans ces deux vers,

*The courage of the grassblade that he kills  
Dead on the spot he reaches as he dies.*

Le courage du brin d'herbe qu'il tue net  
Sur le lieu qu'il atteint en mourant.

l'enjambement semble trébucher sur le bord et, dans l'espace d'une syllabe, retomber dans une fatalité doublement visée d'où il n'y a pas de retour. Ou encore,

*My children, come. Read in this book, at bed-  
Time of the times you cannot,*

Venez, mes enfants. Au coucher, lisez dans ce livre  
Des temps impossibles à deviner,

où le temps même est fracturé, divisé en lui-même, par la juxtaposition problématique du singulier et du pluriel (*time* et *times*) et plus encore par le contraste entre une heure précise, rassurante dans son enclos protecteur, et le temps multiple, sans fermeture, impossible à circonscrire. Et finalement, dans une seule phrase,

... or it undoes us  
Gingerly...

... ou bien elle nous défait  
En douceur...

où l'enjambement évoque le processus de décomposition furtif, silencieux, méticuleux qui nous défait sans qu'on y fasse attention et nous glisse dans une autre profondeur.

L'univers de Singer foisonne d'images. Des voix coulant sur des ardoises en éclaboussant de sang les cheminées ; des contours de paysage transmués en une inquiétante géographie anthropophage ; une étoile en chaleur comme un animal insatiable ; des hommes *with asterisks in their hearts* / avec des astérisques dans le cœur ; Dieu comme un iceberg *neck-deep in our godless laws* / enfoncé jusqu'au cou dans nos lois impies ; le Christ qui traverse les eaux linguistiques de notre esprit *ankle-deep like stitches through a wound* / les chevilles noyées comme les points de suture d'une plaie ; ou enfin le pétrel-tempête comme alter ego de notre dualité humaine, déchu dans une cour de ferme avec les poules et *trying in vain to cluck* / cherchant en vain à caqueter, ou se frayant péniblement un chemin à travers des congères, alors qu'une mémoire le cingle à coups de fouet pour lui rappeler (avec une énergie résurrectionnelle où les antithèses explosent, les sonorités deviennent houleuses et les vagues s'élèvent en crêtes rythmiques) ce fantôme, cette transcendance, de lui-même :

*The black bird, white bird, waltzing, gale and all  
Fetch, lunge, soar, paddle, with an Atlantic squall  
Or semi-Arctic blizzard, until an  
Immense sea breaks you and the gunwhales grip  
And one storm petrel rises like a whip.*

De l'oiseau noir, de l'oiseau blanc, qui valse dans la tempête,  
Pêche, plonge, palme, fuse, dans une bourrasque Atlantique  
Ou un blizzard semi-Arctique jusqu'à ce qu'une vague  
Enorme te brise, agrippe les plats-bords  
Et qu'un pétrel-tempête jaillisse comme une flèche.

Autant de preuves d'une fertilité de l'imagination toujours prête à s'enflammer comme du papier-nitrate.

La métaphore chez Singer est *the palpable image of what I cannot say* / l'image palpable de ce que je ne peux pas dire : une concrétisation de l'évasif et de l'abstrait, un nœud dans l'orange, une petite rondeur dans le creux de la bouche. Elle est aussi un produit de l'entre-deux, une vision double, une figure balancée entre deux plans (lequel des deux serait le plus réel ?). Se pourrait-il qu'une métaphore soit plus fiable, plus compréhensive, dans ses captures intuitives ? Ou bien n'est-elle qu'une suite d'approximations interminables : ressemblances, faux semblants, simulacres ? Le poète se voit *Outdistanced by your bankering metaphor* / Dépassé par ton insatiable métaphore : images parties vers un horizon toujours hors d'atteinte, dévorées par un vide en marche. Figures littéraires qui doivent reconnaître en fin de compte leur disproportion, leur propre creux, leur superfluité. Le dernier mot du sonnet XXIII est emphatique :

*You cannot find me any image for  
Our knowledge of our ignorance of the dead.*

La connaissance de notre ignorance des morts.

À la limite toute métaphore et ses broderies spéculatives se dégonfle devant une seule :

*His red blood's all the metaphor he has  
Ever for certainty...*

Son sang rouge est la seule métaphore qu'il ait  
Jamais pour toute certitude...

Non seulement le sonnet et l'imagination métaphorique mais le langage en général, le moyen d'expression même, chez Singer se caractérise par sa dualité et ses contradictions. Les mots, théoriquement au service de l'auteur, le trahissent et se trahissent. Ils deviennent, plutôt que notre possession, notre dépossession. Ils se nouent et se dénouent, se joignent et s'évitent. Ils suivent une intention et y renoncent, ils dévient, ils vont à l'encontre :

*I cannot speak but in a voice the smears  
Evil across the music of the spheres.*

Je ne peux parler qu'avec une voix qui propage  
Le mal à travers la musique des sphères.

(On entend l'effet de détérioration ironique actif dans une rime qui surimpose *smears*, qui enduit et entache, et *spheres*, une perfection mythique inscrite dans l'idéal.) De même, la quête d'une vérité solidement ancrée dans la parole atteint inévitablement une limite où

*Their intertwining helpful verities  
Collapse across the gesture of your pain.*

Tout l'enchevêtrement de leurs vérités secourables  
S'effondre à travers le geste de ta souffrance.

Et si les mots dépassent le poète comme un inaccessible, ils sont eux-mêmes dépassés par ce qui n'est pas eux et qui les invalide :

*... and our words decay  
Into the mystery that we cannot say*

... et nos mots pourrissent  
Par un mystère que nous ne saurions dire

Le poète œuvre entre composition et décomposition, partage et aliénation :

*Break words with me... Break silence with me...*

Romps des mots avec moi... Romps le silence avec moi...

Sa langue, poreuse et mouvante, est une amie-ennemie imprévisible :

*Thus we were ambushed into what we say.*

Ainsi avons-nous été pris en embuscade par notre propre parole.

C'est dans le même sens qu'il peut dénoncer la *trickery in God's linguistics* / de n'importe quelle ruse dans les linguistiques de Dieu. Et qu'il nous confie que

*Your voice turns in me like a talking knife...  
Your enemy within me takes his turn  
At talking...*

Ta voix fouille en moi comme un couteau bavard...  
Ton ennemi en moi prend à son tour  
La parole...

« Pourquoi je n'aime la voix que fêlée ? », se demande André Frénaud. Les sonnets de Singer y apportent leur réponse aussi douloureuse que résiliente. « La musique savante manque à notre désir », se lamente Rimbaud comme envoi à son poème en prose *Conte*, à la fin d'une mise en scène élaborée au milieu de laquelle un personnage en déguisement, chassant l'authentique, n'arrive pas finalement à épouser un dernier fantôme avec qui tout semble possible. Singer, entouré de ses paradoxes et de ses irrésolutions, accepterait avec stoïcisme et humilité sans doute la même vérité terminale.

Découragé peut-être par les exigences du sonnet (sable mouvant à l'intérieur cependant), par les ambiguïtés grammaticales et la syntaxe protéenne (mais crispée soudain par une image saisissante), par l'abstraction de la quête spirituelle et les sondes jetées dans l'insondable (spiritualité pourtant malaxée dans le moulin des sensations les plus physiques), on pourrait penser que l'œuvre de Singer vire trop vers l'hermétique, même l'égoцентриque. Rien ne serait plus loin de la vérité, au contraire. Car ce recueil, dès les premiers vers, s'ouvre au lecteur, « mon semblable, mon frère », avec une énorme humanité et dans une terrible solidarité. Le désir de la communication et d'une voix partagée y inscrit sa marque indélébile : *To talk to you... To tell you that... / M'adresser à toi... A te dire que...*, et peu après *My children, come... Words of my mouth and children of my name... / Venez, mes enfants... Mots de ma bouche et enfants de mon nom...*, et ensuite *Break words with me... / Romps des mots avec moi...* (trois illustrations successives tirées des trois premiers sonnets, où elles plantent dès le début leur motif peut-être le plus déterminant). En poussant jusqu'à la fin du sonnet III, on lit :

*Let us break up all words that do not grieve.  
But let us keep the truth, the truth that keeps  
Us both alive when either of us sleeps.*

Cassons tous les mots qui jamais n'affligent.  
Mais gardons la vérité, la vérité qui nous garde  
Tous les deux en vie quand l'un ou l'autre dort.

Le texte s'accomplit dans le « nous » duo intime et inséparable comme le poète et ses doubles. Ils font partie d'une même conscience : *You know, as I do, that I too shall die...* / Tu sais, comme moi, que je mourrai aussi... Ce qui mène à des moments de communion pénibles et tragiques, émouvants dans leur vulnérabilité :

*And though we prayed together I died alone.  
(Lie down beside me and become the earth).*

Et bien que nous ayons prié ensemble, je suis mort seul.  
(Allonge-toi à coté de moi et deviens terre).

L'avant-dernier sonnet se termine pareillement –en un acte d'amour et de grâce – libérant ainsi une beauté silencieuse qui défie la brutalité de la rime et son serrement implacable :

*I stop my songs, and stop beside your bed,  
And cover up your eyes – for you are dead.*

J'arrête mes chants, stationne à côté de ton lit,  
Et je te ferme les yeux – car tu es mort.

Au coucher de soleil d'une autre composition on lit, *Pain grew kind* / Et la douleur, apaisée. C'est cette qualité qui définit, remarquablement, cette poésie– à savoir, *A tenderness that loves anonymously*/ Une tendresse qui aime anonymement. Tendresse personnelle et anonyme qui est l'ingrédient secret de cette poésie de mort et d'amour, magnifiquement ouverte à tout le monde.

Lisez Burns Singer. Lisez Patrick Maury & Anthony Hubbard. Suivez surtout les finesses du dialogue entre les deux voix (dont chacune est, à vrai dire, une voix plurielle en dialogue intérieur avec elle-même). Entrez dans le jeu d'interactions – syntaxiques, tonales, rythmiques, sonores – dans toutes leurs nuances mouvantes. Occupez, au-delà du leurre du simple sens, cet espace où *strangers dance* / des étrangers dansent. La traduction est l'art du mouvement : abandon de frontières et de statu quo, fluidification de la langue, dépaysement, départs et redéparts, prises et pertes, approximations et retouches, équilibres provisoires entre orientations et déviations, courants et contrecourants, choix et tentations d'autres choix à l'infini.

Cette édition bilingue des *Sonnets pour un homme mourant* a osé s'aventurer dans cet espace tourbillonnant. Là, deux corps textuels respirent ensemble pour redécouvrir, et faire redécouvrir, la vie dans la mort et la mort dans la vie. Est-ce qu'on aurait pu mieux répondre à l'appel de Singer lui-même ?

*Break words with me...  
Break silence with me: let the interplay  
Of breath and breathing agonies relate  
Another quietness to a better state...*

Romps des mots avec moi...  
Romps le silence avec moi : laisse le jeu  
Du souffle et de sifflantes agonies lier  
Une autre tranquillité à un état meilleur...

Peter Broome, *octobre 2017*