

Véronique PERRIN

## Détours de la voix

*Pareille à des aboiements dans le lointain, la voix s'étirait longuement, semblait près de s'éteindre et resurgissait encore plus éclatante. Comme une accusation, elle revenait sans cesse. Ces soirs où l'on sentait la mort toute proche... voix d'ivrogne, voix de saint, elle s'éloigne et revient sans cesse, ou l'une s'en allant fait place à l'autre qui revient... le cri se lève et pas un du fond des lits tièdes qui ne tendent l'oreille à sa voix. Autrefois, c'était plutôt le regard qui se tendait, comme au bout de son élastique, pour ramener quelque chose qui allait avec la fatigue de voir et l'obligation faite à celui qui regarde de réagir à ce qu'il a vu : Yôko marchait d'un pas vif, un moment, s'arrêtait de nouveau, criait : « Ohé ! », puis faisait demi-tour et marchait un moment vers la gauche, criait : « Ohé ! », repartait à droite, criait : « Ohé ! », sans paraître vouloir se lasser de tourner en rond sur le bord de l'étang, autour de lui qui chaque fois laissait passer un long temps avant de lever vaguement la main. De plus en plus, les auditions gagnent, et la passivité. Ce qui vient à l'oreille n'éteint pas pourtant la vision, car se dessinent alors les traces, compliquées, répétées, d'une errance qui n'a pas de fin. Ce sont peut-être ces dessins fantômes que le romancier, depuis une dizaine d'années maintenant, tire vers le jour en lisant ses textes à voix haute, devant un public. L'écriture, elle, demeure silencieuse. Ce qui s'est écrit en silence se lit – se traduit – en silence, mais nous savons que depuis toujours nous tendions l'oreille à une voix « quelque part ».*

Dire seulement qu'il n'y a pas de raccourci dans notre commerce avec les voix, plutôt un *ingénieux enchevêtrement de trajets* et la matière de quelque *biographie vocale*.

Décembre 2000, dans un bar de Shinjuku, Furui Yoshikichi met à l'épreuve un court essai des plus *déroutants* pour une écoute détendue, au milieu des glaçons qui tintent et des verres qui s'entrechoquent : « Le rhinocéros à la corne cassée ». Onzième livraison de la série « Les petits chemins de la poésie » qui paraît depuis juin 1997 dans la revue *Luciole*, le numéro 11 est suivi cette fois d'un sous-titre : petits chemins « par où le prosateur revient ». Il y sera question de poésie sous la forme de quelques vers de *kanshi*, poèmes composés en chinois par le romancier Natsume Sôseki peu de temps avant sa mort. Mais l'entrée en matière traite surtout de confusion et de la contamination du mélange : d'un essai intitulé « Printemps du bœuf », publié quatre ans plus tôt, l'année du Bœuf, et qui s'est transformé par suite d'une erreur typographique (si l'on écorne la barre centrale du caractère *ushi* on obtient un caractère qui se lit *uma*) en « Printemps du cheval », titre qui avait déjà servi, l'année du Cheval, pour un précédent essai publié dans la même revue. Trois essais donc, et dans l'ordre d'apparition : un rhinocéros, un cheval et un bœuf. Or en tête du second essai, celui où le bœuf est confondu avec un cheval, venait la citation d'un vers chinois de Natsume Sôseki :

*Go ko gyû hai ba mei kyo*

Avant de chausser ses lunettes de lecture, Furui a déjà averti son public. Nul n'y peut rien comprendre. Vous n'y entendrez goutte, car ce n'est pas du japonais, ni même du vrai chinois. C'est du bruit. D'ailleurs, le but de cette lecture pourrait bien être de mesu-

rer la part de l'écrit qui se comprend à l'écoute, sachant qu'un *kanshi* manifeste en condensé la scission-schizo traditionnelle du japonais, où les caractères chinois existent pour la vue, et encore au prix d'un effort constant, tandis que les « mots du Yamato », les vocables indigènes, passent en douceur le canal de l'ouïe. D'entrée (mais le public a ri de la délicieuse confusion, inscrite dans un idéogramme et encadrée dans le zodiaque chinois, du bœuf et du cheval), il pousse impitoyablement le texte jusqu'aux limites de la lisibilité, le confronte à sa part inaudible. Ce n'est qu'en second lieu qu'intervient la lecture-traduction, empruntée à une édition critique, qui restitue l'ordre syntaxique et le vocabulaire d'une phrase japonaise, d'où l'on comprend qu'un homme, monté par erreur sur le dos d'un bœuf, a la surprise de le voir partir au galop en poussant le cri du cheval – à moins que ce ne soit le cheval, dans le titre fautif, qui tente de s'échapper de cet affreux pastis. Suit un autre vers :

*Fuku toku ryû ga ku sô kan*

Après le bœuf qui, pris pour un cheval, le devient réellement, voici encore un chien qui revient en courant avec des défenses de dragon. Un bâton saisi dans la gueule suffirait à dessiner la scène, mais ce serait trop court. C'est aux signes que l'écrivain veut avoir affaire, lorsqu'il se met dans la posture du devin qui joue des douze figures du zodiaque, bientôt mêlées à la science du yin et du yang, pour commenter ces rencontres de hasard et interpréter les présages, qui ne sont pas bons du tout. Mélanger un bœuf et un cheval revient en effet à confondre deux extrêmes dans l'ordre des combinaisons du yin et du yang, à confondre le ciel et la terre ; de même on déconseillera fortement au chien battu, symbole du looser, de se rêver dragon qui grimpe jusqu'au ciel. L'« œil du poème » est fixé sur l'état de ce monde, et quelque part dans le noir (j'imagine) une voix souffle : Erreur ! Danger ! L'« œil humoristique » du romancier Natsume Sôseki apprécie-t-il l'historiette reconstituée par Furui d'un étourdi désarçonné, humilié, vaincu, qui pense se remettre en selle en dénichant des défenses de dragon ? Le 20 octobre 1916, soit quatre jours plus tard, il compose un autre poème dont Furui extrait deux vers, où il est à nouveau question de *départ* et de *retour* : un cheval fringant s'en va sous terre, dans la boue, tandis que revient de loin un rhinocéros magique à la corne cassée... Qu'il nous suffise de voir dans ce coursier rapide l'image de la foudre couvant dans les profondeurs de la terre, prête à illuminer le monde ; mais ce qui revient vers nous c'est une bête écornée, homonyme du génie (rhinocéros et talent se disent également *sai*) dont le pouvoir s'est émoussé. Dans la dernière année de sa vie, Natsume Sôseki travaillait le jour, sans grande ardeur semble-t-il, à un roman qui restera inachevé. Le soir, il retrouvait avec plaisir ce lieu de confusion, bestiaire de transfuges humoristiques qui s'éloignent au galop et reviennent, un peu cassés mais plus ressemblants, selon le même trajet que les voix plurielles errant dans le noir, loin de soi, puis plus proches, si bien qu'on se demande, à force de tendre l'oreille, si ce n'est pas sa propre voix qu'on écoute. Mais tout ceci, dans le silence, silence d'un poème chinois qui s'écrit et se lit sans le son du chinois, et probablement, ainsi que le veut Furui, sans recours à une quelconque « traduction » japonaise.

La prose du roman moderne japonais n'avait alors pas trente ans d'existence. Un tel retour nocturne à la pratique millénaire du *kanshi* faisait apparaître dans toute sa force féconde la scission de la langue, il allait de pair, pour l'écrivain lucide, avec la difficulté d'être simplement « moderne ». Furui Yoshikichi, qui choisit pour une lecture publique un texte condensant toutes les difficultés de l'écoute et du sens, veut-il faire entendre aussi cela : cette tension que serait la poésie, corde tendue, oreille aux aguets, dans le

poème, l'essai, le roman, aussi bien ; ce silence, ce retrait, ce *retour* du prosateur qui revient par les petits chemins – mais à quoi ? Ceci réclame encore quelque détour.

Avant d'être écrivain, entre 28 et 31 ans, Furui a pratiqué la traduction : Nietzsche, Broch, et surtout Musil si proche que la rencontre devient nécessité. Cette expérience demeure essentielle et toute parole sur l'écriture y retourne, comme à sa source. C'est très concrètement que Furui se décrit, assis à sa table, l'original qu'on ne quitte pas des yeux et qu'on garde à l'oreille, le dictionnaire qu'on feuillette dans les deux sens, de l'allemand au japonais, du japonais à l'allemand, désespérant d'accroître un jour suffisamment son « stock de mots » pour faire danser la langue dans ces étroits défilés où vous accule la complexité de l'original, sans aucun intervalle entre ce qui serait lisible, mais d'une clarté trop diffuse, et ce qui cesse de l'être par excès de scrupule. Bloqué là, on sent le danger d'une scission irrémédiable, l'affolant fossé qui s'ouvre entre les langues et que rien ne figure mieux, paradoxalement, que la fausse tranquillité d'une traduction publiée avec l'original en regard. Tout ce qu'on peut faire alors, c'est au contraire intégrer l'intervalle, s'installer résolument dans le vide d'une zone intermédiaire qui n'est ni le japonais ni la langue étrangère, et « attendre patiemment que les mots se mettent à bouger ». Neutraliser l'original. Déjà, lire Musil (ou Kafka) indiquait le chemin : sentir les choses, penser dans l'intervalle entre les langues et non pas lire comme lirait un Allemand. Il existe un territoire fertile où l'œuvre ne se lit plus, ne se traduit plus selon les particularités de la langue d'origine, « un espace de compréhension et de sensibilité, détaché de la langue maternelle, sans s'assimiler entièrement à la langue étrangère ».

Mais si l'on est pessimiste sur les conditions du langage, ajoute Furui, on admettra que toute traduction est une expression personnelle, qui devrait être sans cesse renouvelée. Ce qu'il a mis lui-même en pratique, traduisant trois fois *Noces* de Musil, à 30 ans, à 50 ans, et puis tout récemment. Lire déjà, s'agissant d'une telle œuvre, demande une énergie morale et physique que le traducteur ne peut pas soutenir de bout en bout, de phrase en phrase, sans une fatigue extrême. Mais ressaisir encore, retravailler dans sa totalité *L'accomplissement de l'amour*, ce « lieu de nulle part », étendue presque déserte, sans événement, où se développe seulement le pressentiment d'une union à venir, retisser à nouveau une prose qui se disloquerait complètement sans ce mouvement qui l'anime, sans la tension poétique qui traverse chaque instant et fait tenir le tout : cela ne pouvait se faire qu'en pourchassant dans la précédente version les parties qui s'apparenteraient encore à la réécriture des *kanshi*, quand une lecture-traduction japonaise est donnée d'avance en regard des idéogrammes muets. Or on oublie dans ce genre d'affaire qu'il y a *silence*, de part et d'autre, à quoi il convient de prêter l'oreille pour que se produise enfin un petit déplacement dans les mots, et que c'est seulement dans l'espace intermédiaire, ce « lieu neutre totalement abstrait », que les mots toujours rétifs acceptent de se mettre en branle.

Trouver son désert, y entraîner la langue, petit à petit. Pour Furui Yoshikichi, c'est d'abord une *question d'oreille*, avant d'être une *question de voix*. À ses interlocuteurs il rappelle volontiers le soupçon qui le hantait depuis le début que peut-être, à défaut d'être complètement sourd, et muet, comme traducteur et comme écrivain, il manquait en tout cas singulièrement d'oreille. Lorsqu'il dialogue avec Yoshimasu Gôzô, il dessine deux trajets qui seraient opposés : vous prêtez l'oreille aux bruits et autres voix, « sans doute parce que vous faites de l'ouïe le fondement de la littérature », mais pour

lui, Furui, le point de départ est inverse. L'ouïe est essentielle, bien sûr, c'est elle qui vient au secours du traducteur quand il ne sait plus où faire porter son effort. S'il lit l'original à voix haute et s'il peut l'entendre comme bruit, chaque phrase devient un espace structuré. On « fabrique l'espace », pas seulement avec ses yeux, mais aussi avec ses oreilles ; malheureusement elles sont de plus en plus infidèles et Tokyo a trop changé depuis son enfance, il n'est plus possible à présent, dans la rumeur continue des machines, de repérer les sources sonores : « on entend toutes sortes de bruits, mais il est rare qu'un bruit construise l'espace ». Les raisons sont nombreuses, donc, d'éprouver un vide en soi et de diagnostiquer une surdimutité fatale pour l'écrivain. C'est à peu près à ce point, un peu après 40 ans, que l'écrivain réagit en quittant la ville plate pour se lancer dans la montagne à la recherche des bruits. Il invente une sorte d'« exercice d'écoute » dont naîtra en 1982 *Sansôfu* – Le Chant de la montagne bruissante –, texte de plein vent qui s'égare joyeusement sur les traces des voix, cris et grincements, fait un bout de chemin avec un moine bourru ressuscité d'entre les morts, s'immisce dans une épopée médiévale, se perd dans la neige, danse avec une cloche volante, délire et poursuit son voyage au milieu du désert. Les oreilles sortent se promener, comme dit Yoshimasu Gôzô, puis sensible à la drôle de manière d'écouter qui structure maintenant les récits de Furui, il ajoute : « Vous avez modifié le positionnement de vos oreilles. »

*munyakuchamushakucha..... munyakuchamushakucha.....*

N'est-ce pas ce genre de murmure qu'on perçoit au fond des vallées étroites, dans les montagnes derrière Kyoto, où se déroule le récit ? Après avoir lu *Sansôfu*, Yoshimasu y est allé se reposer dans une petite station thermale. Et là, dans l'eau du bain, les voyageurs isolés faisaient tous la même chose, ils marmottaient, soliloquaient obstinément... « D'un bond, on se retrouvait au milieu du monde de Furui Yoshikichi, je me retrouvais là-dedans moi aussi, et pourtant ce n'était ni bizarre ni monstrueux, quelle surprise... » – Oui, « le murmure des gens dans votre vallée, je pense que ça venait de la nécessité de faire du bruit et de parler à voix haute de peur que disparaissent l'espace et l'existence. Chaque fois qu'on fait du bruit, un espace se crée. Tantôt c'est un espace réel, tantôt c'est un espace surréel. La réalité et la surréalité ne s'excluent pas mutuellement mais savent toujours se relayer. Moi aussi, c'est vrai, je voyage pour entendre ce bruit, mais bon, un homme qui reste assis comme ça bien à plat a peu de chances d'y arriver, vous ne trouvez pas ? » Un poète comme Yoshimasu Gôzô possède le pouvoir de susciter des espaces chez le lecteur en produisant divers sons, de les lui faire expérimenter par le rythme en un mouvement vertigineux. Tandis que lui, Furui, se contente de délimiter un espace et d'attendre là, d'« attendre en vain », que surgisse un bruit. Les oreilles se promènent, oui, mais de moins en moins sans doute, avec les accidents de l'âge. Ou si elles voyagent c'est sur place, redevenant ainsi ce qu'elles ont toujours été : essentiellement *passives*. Au bredouillis des voyageurs solitaires semblent faire écho, quinze ans plus tard – *kuwaanshi-in, kuwaanshu-un* –, le grincement-sifflement d'une grue sur un chantier nocturne, perçu cette fois d'une chambre d'hôpital.

Des lettres échangées avec un autre écrivain, Saeki Kazumi, permettent de reconstituer la chronologie de cinq hospitalisations successives entre mars 1998 et mai 1999. Printemps – été – automne – premiers jours du printemps – début de l'été : chaque matin, debout à la fenêtre du couloir pour regarder l'aube se lever et tendre l'oreille à ce cri qui monte dans le ciel. Ceci, pour le printemps. Car les aubes ne se ressemblent pas, comme il le démontre dans le bel entretien avec Yamashiro Mutsumi, en été il faut rester cou-

cher à plat ventre (dans la posture à laquelle le contraint l'opération d'un œil après l'autre qu'il aura en tout subie cinq fois) et attendre patiemment l'heure où l'on peut sortir de la chambre : l'aube déjà levée, il la sent dans son dos ; en automne il l'imagine, debout ou couché dans le noir car il est éveillé avant elle. Mais dans tous les cas, il la « voit », tandis que le cri n'est jamais sûr, ou plutôt c'est à l'ouïe qu'on ne saurait se fier puisque son insuffisance nous oblige perpétuellement à nous interroger sur la vraie nature des bruits qu'on croit entendre. *Anshi-in, kuwanshi-in*, crie la grue, selon la variante que nous trouvons en 2000 dans l'un des récits de « Sainte oreille », où sous le fracas de l'engin qu'on actionne semble se glisser, c'est la lectrice qui l'imagine, une petite voix ironique et grinçante qui souffle : Pas de danger ! Rassurez-vous *lanshin shite!* Or il n'y a que ça : du danger partout. Soir après soir, lorsque les travaux redémarrent, on continue à douter plus ou moins d'une réalité qui ressemblait dans les premiers temps à des bourdonnements d'oreille ou à une hallucination auditive. Cela fait une occupation distrayante et inquiétante à la fois. Après qu'on s'est fatigué les nerfs pour en dénicher la source, quelques variations d'intensité et changements d'expression qu'on y repère ensuite – cri plus grêle, légère raucité, sanglot qu'on ne peut contenir – vous donnent encore envie d'aller y regarder de plus près, et même si cela vient à point pour rompre la monotonie de la répétition, on dirait que l'alerte est donnée : dès que ce bruit-là s'arrête, il règne sur la ville un calme étrange. On ne peut pas vraiment bouger, on ne peut pas fuir, puisque ce n'est qu'un silence profond. Est-ce le fil par où ces trois types d'aubes se relie à une quatrième, la plus imposante, aube du 24 mai 1945, lorsqu'un enfant de 7 ans, après avoir enduré pendant plus de deux heures les vrombissements des bombardiers ennemis qui s'approchent peu à peu, se trouve brusquement chassé de sa maison vers une ville en flammes, dans un mélange inextricable de terreur et de soulagement ?

L'expérience de la passivité est ici à son comble. À part courir, une fois que les bombes se mettent à pleuvoir, l'enfant n'a absolument rien à opposer à cette attaque, ni courage, ni volonté de se battre ou d'aider les autres, il n'a que ses perceptions. Et celles qui dominent ici sont les plus fragiles : l'essentiel de cette expérience ne sera pas recueilli par l'ouïe, incapable d'en supporter autant ; mais il persistera comme *lacune*, espace vide entre les perceptions sur lequel la mémoire personnelle n'a pas la moindre prise. Il deviendra ce sentiment du danger qui plane sur le futur, puisqu'on ne peut l'enfermer dans le passé. Si bien qu'il ne resurgira pas sans amener avec lui l'idée d'une autre mémoire, un type de souvenirs qui dépassent la personne et qui l'attirent très loin, dans la nostalgie d'une « terre natale » où serait retrouvé l'espace, et le temps. Furui la nomme « mémoire centenaire ». C'est dans une lettre à Saeki Kazumi qui raconte une panne survenue à l'hôpital. Les longs couloirs du bâtiment se sont trouvés plongés soudain dans un noir bordé de petites lumières rouges. Cela ne manquait pas de charme, mais un sentiment de terreur s'y mêlait. Cet éclairage d'urgence réveillait le souvenir du danger, les ampoules qu'on recouvre d'un tissu quand l'alerte est donnée, ou bien l'intérieur d'un sous-marin plongeant à l'approche de l'ennemi, souvenirs qui ne se relient pas à la seule expérience personnelle. D'ailleurs, Furui ne parle pas ici du soleil rouge qui s'est levé ce jour-là. L'essentiel n'est pas là. Il n'est pas dans les choses vues réellement mais dans l'oreille qui se tend dès qu'on est dans le noir et dans le silence profond qui déferle en vous, quand s'efface brusquement l'enchevêtrement des rumeurs mécaniques. Terre natale : le temps semble retrouvé, dans ce calme effrayant, ce désert, et de nouvelles possibilités pour l'ouïe – c'est la fin du récit qui reprend la même scène dans « Sainte oreille » – « semblent germer, s'ouvrir ». Le vent passe.

Hasarder l'hypothèse que l'on pourrait aller de l'oreille au temps, en passant par la peur... vous pouviez produire quelque bruit, de voix y compris, mais en recourant à un déplacement temporel : autrement dit, en vous en remettant à votre mémoire. Maintenant, tandis que pierre et roche peuvent, pour autant qu'on le sache, être complètement dépourvues de mémoire, nous pouvons imaginer un mur qui, construit, et préalablement projeté, et préalablement pensé, et préalablement désiré, sera de quelque façon impliqué dans les persistances de la mémoire. Mais... il n'était pas impossible que quelqu'un ou tous les sujets des bruits s'étaient retirés dans leurs propres mémoires, dans lesquelles se déroulait, peut-être, quelque dialogue, ou, du moins, ce dialogue avec d'autres mémoires n'y était-il pas impossible... le temps fuit devant la prérogative de la force, et, note-le, qui sait s'il ne se réfugie pas dans un lieu où tu pourras, sans bouger, tu pourras, dis-je, deviner la nature de sa terreur, la terreur du temps, la terreur que tu n'oseras pas comparer à d'autres terreurs... Furui Yoshikichi termine sa lecture, les glaçons dans les verres tintent de plus en plus fort, par un extrait de « À travers la vitre » où Natsume Sôseki pose à nu sur le papier un moment de convalescence. Il lit tout bas, d'une voix un peu rauque qui s'épuise progressivement : l'écrivain regagne en silence la chambre, s'étend sur le lit sans se déshabiller, les deux mains réunies sur sa poitrine, et en silence il contemple le plafond, mais que regarde-t-il ainsi, au plafond ? Probablement le temps, répond Furui, que pourrait-il voir d'autre ? Un dernier *kanshi* cité, qui date de la même période, montre les morts qui s'avancent en répandant des fleurs tandis que l'air se remplit de murmures et de sanglots.

Voilà. C'était donc « vers moi » qu'ils revenaient tous à la fin, avec leurs voix et leurs bruits, vers celui qui a déjà déclaré qu'il renonçait au monde mais qui est encore là pour se voir (sans guère coller à lui-même, si l'on suit la lecture de Furui et si l'on en croit la pratique des transfuges dont ce dernier exemple, des morts et non des vivants qui le pleurent, tout vif qu'il est, semble terriblement dépouillé d'affect) et pour voir le temps désert qui le sépare de sa mort, dans ce plafond qui sera sans doute toujours là quand lui n'y sera plus. Cette scène aussi doit s'entendre avec un léger rire et certainement avec effroi, « le comble de l'humour ». « Il se quitte et en même temps il est enfin lui, encore une fois. » (lui aussi, il est comme ses transfuges, il part et il revient répétitivement ; par ce seul mouvement il s'évade de l'affect) « N'y a-t-il pas aussi des ex-stases de ce genre, qui donne le frisson ? »

Il s'agirait au fond d'écrire le temps, de rien d'autre.

Dans son entretien avec Yoshimasu Gôzô, Furui disait que c'était la seule chose qu'il voulait encore réaliser dans le roman, quand bien même la situation serait par ailleurs désespérée. Et de *Sansôfu* une scène revient à l'esprit, avec le voyageur perdu dans la neige et le brouillard, délirant de fièvre au milieu d'un monde étrangement figé, étrangement silencieux ... « j'avais conscience d'être vu par quelqu'un, ou plutôt, que c'était moi qui me regardais moi-même en fronçant les sourcils d'un air sinistre. Un peu plus, et j'allais m'apparaître, la terreur entraînait lentement en moi. Si j'apparaissais ce serait la fin, précisément la dernière image en train de disparaître »... Affect ou perception de soi par soi, la dernière avant le noir complet, qui se refuse encore une fois dans l'épouvante et l'humour quoiqu'avec plus de gaieté et de fièvre : pour ne pas disparaître il marche en serrant les dents, voit le cours du temps tout juste sauvegardé par le mouvement somnambulique de ses pieds, mais bientôt il lui semble que son corps reste en arrière, son ombre s'efface ; même ainsi il continue de voir les mois et les années tomber avec la

neige, il continue son dialogue avec la voix du Bourru, qui lui reproche un crime qu'il n'a pas commis ; alors il danse, jusqu'à ce que le crime, les mois et les années tombent et s'arrêtent avec la neige... « Il a disparu et quand on l'a retrouvé il était assis dans la neige. » Puis il a quitté la montagne dans une belle ambulance blanche.

Ce sera donc toujours le dialogue avec les voix, le dialogue avec d'autres mémoires et le fantastique mouvement que cela met dans le désert du temps. Car pour saisir le temps, pour le faire couler dans le récit, « on a besoin de sacrés détours » : cela ne peut se faire sans l'aide de ceux qui nous ont précédés, sans le secours de toutes ces voix qui vont hanter de plus en plus le récit, venues de la littérature, comme les *kanshi* de Natsume Sôseki ou comme ce Bourru sorti de l'épopée médiévale des Heike, ou bien encore de nulle part, de parleurs anonymes. D'un ouï-dire universel. On dirait même que chez Furui la phrase s'étire aussi souplement qu'elle le peut, pour accueillir sans distinction les bruits, les rumeurs, les conversations et les monologues qui aident, comme autrefois dans les rues de Tokyo la sirène de midi, le marchand de tôfu le soir, la cloche du temple au coucher du soleil, à supporter (dans son sens passif ordinaire, mais pour une fois également dans son sens actif qui est un anglicisme) un temps sans événement trop souvent négligé, un temps où il ne se passe rien mais qui passe quand même.

(Des voix, des bruits – Furui Yoshikichi m'a dit un jour : « en japonais » c'est la même chose ! – j'ai voulu mettre en avant les détours parce que j'avais été frappée par l'abîme béant entre deux formes de parole et de pensée qui s'étaient trouvées réunies, sans pouvoir vraiment s'alimenter l'une l'autre, dans un entretien publié récemment. Furui y conversait avec un spécialiste de la lecture à haute voix, il y disait des choses amusantes sur la voix japonaise qui n'est pas une voix de gorge mais une voix-sifflet, qui fait piout ; sur l'ancienne façon de marcher, en avançant ensemble le pied droit et la main droite. Mais il semblait ne rien pouvoir développer en commun avec son interlocuteur, qui l'entretenait de techniques pour sortir la voix et plus généralement des liens qui unissent le corps aux mots : pour finir il lui céda gentiment le soin de conclure en reconnaissant qu'en effet c'était le « meilleur raccourci » pour parler de la voix.)

Furui Yoshikichi est né en 1937 à Tokyo. Auteur d'une œuvre importante, aux croisements de l'essai et du roman.

Trois romans sont parus en traduction française : *Yôko, suivi de La Tanière amoureuse*, Philippe Picquier, 1990 (1970) ; *Le Passeur*, Seuil, 1998 (1976). Les citations en tête de cet article proviennent des pages 174-175, 208 du second livre, et de la page 47 du premier. Les autres citations en italique sont un emprunt à *Bruits ou voix*, de Giorgio Manganelli, traduit par Philippe Di Meo, Christian Bourgois, 1994 (1987), pp. 10, 31-32, 53, 126-127,

#### RÉFÉRENCES JAPONAISES :

*Sekkaku no sai*, *Luciole*, 42, janvier 2001 – le début et la fin de la lecture sont enregistrés sur CD-ROM, dans *Waseda bungaku*, mai 2001.

*Chûkan-kôkoku hitotsu* (Compte rendu provisoire), dans *Hi ya tsuki ya*, Fukutake-shoten, 1988, pp. 118-119.

*Musil – Kannen no erosu* (Éros des idées), Iwanami-shoten, 1988, pp. 123, 174.

Entretien avec Yamashiro Mutsumi : *Gunzô*, octobre 2000, pp. 210-213, 216, 200-206.

Dialogue avec Yoshimasu Gôzô : *Uchifuruete.iku jikan*, Shinchô-sha, 1987, pp. 57-64.

*Sansôfu* (Le Chant de la montagne bruissante), Shûei-sha, 1982, pp. 37-39.

Correspondance avec Saeki Kazumi : *Tôku kara no koe* (Les voix de loin), Shinchôsha, 1999, pp. 46, 60-61.

*Seiji* (Sainte oreille), Kôdan-sha, 2000, pp. 13-14, 29.