

Gôzô Yoshimasu

## Antique observatoire

suivi de « Pour une note »

traduit du japonais par Masatsugu Ono et Claude Mouchard

En argent  
l'assassinat où le monde ouvre sa porte !  
Ce matin aussi  
dans la neige  
hurlant : « L'étoile est une clé ! L'étoile est une clé ! »  
je rêve de l'assassinat, je vais vers l'assassinat  
« Hier est cheveux noirs, le lustre »  
« Hier est cheveux noirs, le lustre »  
ai-je chanté  
tandis que ce matin  
l'antique observatoire  
à un millimètre, dans un froid effrayant  
semble un instant cadavre énorme !  
Ah  
la neige tombe, la neige tombe  
neige qui tombe  
en blanc pur une amante s'approche  
ah combien surnaturel  
en argent  
l'énorme pierre où la neige qui tombe s'accumule, la folie attaque inévitablement les centres nerveux, en argent la neige qui tombe s'accumule, l'instinct du meurtre approche du cervelet, sur les organes sensoriels la neige qui tombe s'accumule, glacées chacune, et commençant blanches grandes colonnes à devenir mystères ! Le savez-vous tous les cadavres un instant, brûlent rouge foncé !

Sur l'antique observatoire la neige qui tombe s'accumule  
sous la falaise de l'Europe, la neige s'accumule, cheveux blancs  
en argent  
un cheval blanc s'avance  
des chevaux se côtoient, un cheval blanc s'avance  
doucement, lentement vers une super-caméra  
lentement la musique se met à se dérouler  
la mélodie doucement  
se met à se dérouler en direction de l'assassinat  
en argent, un cheval blanc passe sous la tour, il devient signe du néant, une  
poupée en argent sur le dos, faisant une fois le tour des organes sensoriels,  
envoyant un signe, calmement, calmement, il commence à courir comme le vent !

Lustre

lustre

en quel ciel brûles-tu de ta flamme blanche !

Cheval blanc, détruis le cercle total, brise-le

cheval blanc, cheval blanc

c'est le cheval blanc

en argent

il monte l'espace

on dit qu'il chevauche sans cavalier

le 4 janvier 1970

sur une chambre diabolique à Shimokitazawa aussi

se déplaçant

la neige qui tombe s'accumule

et moi d'un fil en argent au plafond dans un bruit énorme j'ai été pendu !

Ah lustre

qu'importe si je deviens illusion, qu'importe si je deviens roi des  
Aulnes, qu'importe si je deviens étoile filante, simplement, pour m'en-  
voler de la chambre diabolique, je vais user de magie, je vais me chan-  
ger en neige, du bord d'une lentille de grand diamètre surgit !

Cheval blanc est cheval blanc, va donc au galop

le blanc est blanc, ici existe tout pouvoir du langage !

En argent, en argent

cheval blanc là, cheval blanc

brûle, Kappa !

Ah l'antique observatoire sombre dans la mer lui aussi

il renonce à la gravitation des Alpes

dans le Nord une chambre noire brûle d'un feu redoutable

le soleil passant avec indifférence par un volume de l'Enfer

l'Asie centrale fixe un regard effrayant

brûle, verte, cheveux noirs, l'Afrique

je pense à la comète qui rêve au centre du métal

ah lampe à la tête, grand dictionnaire conjurant la pure blancheur !

Fleur sauvage, grande croix magique, d'un faux Christ !  
 C'est la ville en flammes qui est purement religieuse  
 en face de l'hôtel Akasaka Tokyu, frégate-pyjama  
 le cheval, dans la neige qui tombe galope  
 est-il possible d'aimer, aimer, aimer, aimer, est-il possible de tuer, tuer, tuer,  
 en argent, cheval blanc de l'Apocalypse !  
 Corps féminin tombe !  
 Ah renversement de nouveau  
 En argent  
 c'est un assassinat un élan symbolique, *namu* sans direction  
 emmêlée, la jupe a franchi l'espace !  
 Crrr, crrr, ne pas écouter les bruits  
 la quille suit toujours le fantôme, la mer est couchette redoutable, et à  
 nouveau du dedans de la mer comme une tour penchée jaillit un grand  
 bateau, et aussi une ville ! Babel aussi, sur l'ombre de toutes les mai-  
 sons se concentre ah la maison aussi est antique observatoire !  
 Histoire et organes sexuels, effrayant le rapport  
 quelles mœurs devenues motifs du temps ornent  
 le siècle du phénix, funeste !  
 Pensant à l'antique observatoire,  
 pensant à un cadavre de belle personne  
 je chante une chanson  
 ----- *Mitsumitsuchi* le jouvenceau de Kumé l'aurait-il touchée  
 l'herbe de la grève qui s'est desséchée hélas -----  
 Ah aurait-il touché  
 rêvant de l'antique observatoire  
 rêvant de l'antique observatoire  
 moderne, solitaire  
 je chante une chanson  
 en argent, ô cheval blanc, ô mon âme morte  
 tombe le langage neige, malgré l'avalanche va au galop allant  
 au galop dirige-toi vers le nom réel  
 ah  
 sur le ciel Mako je l'écris  
 sur le ciel Mako en mille lignes dressées je l'écris  
 un vers en mille lignes dressées comme vive excitation à la main !  
 Sur le ciel Mako je l'écris  
 sur le ciel Mako en mille lignes dressées je l'écris  
 Mako no, Midori no, Mako no, Midori no, Mako no, Midori no  
 Mako no, Midori no, Mako no, Midori no, aurait-elle touché  
 en blanc pur amante, se métamorphose en Mako !  
 Droit agenouillé comme cadavre, un nom de personne en une ligne dressée  
 elle le touche !

Maintenant

l'incantation, empruntant un nom d'actrice apparaît !

Les alentours, le monde, le monde de fausseté entoure

Mako no, Midori no, Mako no, Midori no, Mako no, Midori no

Mako no, Midori no, Mako no, Midori no , Mako no, Midori no

écrivant une ligne je crie, écrivant une ligne je crie

Mako, chaman !

Mako, chaman, *montant* le cheval blanc en argent

Mako, chaman, sur les redoutables montagnes noires va

neige tombant, neige tombant

dans la neige

vers l'antique observatoire va au galop, monte tout droit

le nom de personne en une ligne aboutit tout entier à la magie, est un super-langage doué d'une force destructive absolue ! Un nom de personne égale

aussi la matière, croise l'histoire, la quille éclaboussant de sang avance,

regardez l'épithèque, regardez l'inscription funéraire, à l'horizon le stupa  
en mille lignes sourd, chante en chœur !

La neige tombe, la neige tombe

dans la neige

rêvant de l'antique observatoire

rêvant du cadavre

devenue corps humain en une ligne elle marche, cette illusion !

Et puis

nonchalamment

sur le ciel Mako en mille lignes je l'écris

sur le ciel Mako en mille ligne je l'écris

à nouveau

renonçant à la gravitation des Alpes

je vais consacrer ma vie

céleste, le cercueil, le cadavre y respire en super-langage !

Et puis à rêver aussi du cadavre jaillissante la flamme blanche !

Par jeu

« Oh, Mako, Maïakovski, Toyoki-ski »

« Biéliniski, Biéliniski »

« Ho, Ho, ô étoile, pas encore ton mariage ! »

« Hier est cheveux noirs, le lustre »

« Hier est cheveux noirs, le lustre »

*Spur* de ski trace de toute la chanson, la tête de poulet sibérien est montagne

redoutable, deux pantalons révolutionnaires blanc et vert, que porte le

clochard, tout entourés d'un redoutable nuage blanc, encore nuage

blanc, nuage blanc, *spur* de la chanson est infinie, toujours l'Enfer est

eros splendide à pénétrer la vitesse de la lumière !

L'antique observatoire est femme illusoire dressée sur des stupas !

Brusquement une foule de noms de personne attaque, cheval blanc, cheval blanc, la moto de cirque est incarnation du cheval blanc, si l'on prend des photos avec cette super-caméra, c'est une ombre d'homme redoutable, fuseau horaire de la mort ! Ah là-bas le corps humain brûle rouge foncé, cheval blanc en rouge foncé !

Cherchant, illusoire, en flammes une amante, cherchant un cadavre, devenant immense force d'une structure ô arbre unique, de ce chapeau d'ombre qui se glace à cheval, et galope sois témoin ! O arbre, ton effondrement, c'est l'écroulement du monde, pour garder au péril de sa vie un nom de personne en une ligne, il faut commettre l'assassinat ! Effrayant hérissément d'épées !

Grande forêt d'yeux blancs !

Et puis

la neige qui tombe s'accumule

la neige qui tombe s'accumule

antique observatoire

### *Antique Observatoire – pour une « note »*

Le temps dont j'eus besoin pour écrire ce poème, avec peine mais avec concentration, dans une petite chambre située dans un coin d'un quartier populaire de Tokyo, ... un endroit qu'on appelle Shimokitazawa, où à travers des terrains aux fines ondulations coule une rivière, fut à peu près, comme le montrent les vers 48 et 49 du poème, de dix jours, aux environs du 4 janvier 1970, par de très froids matins du premier mois de l'année. À peu près trente ans et trois mois plus tard, l'« auteur qui a dépassé la soixantaine », assis en un endroit où il n'avait jamais imaginé de se trouver, prêtait l'oreille à la traduction en français de l'intégralité de ce poème. C'était le soir du mercredi 22 mars (de l'an 2000). Moment où, au premier étage de la librairie *Les Temps Modernes*, alors que non loin de là une cloche commençait à sonner, j'ai pu sentir « l'air d'Orléans, ... » se mêler à la vingtaine d'auditeurs présents, ainsi qu'à la voix du traducteur Monsieur Claude Mouchard (qui a accompli en un français puissant la traduction réalisée par Monsieur Masatsugu Ono...) et aussi à l'air qui est celui de l'*Antique Observatoire*. Mes oreilles étonnées tentaient de s'approcher de la bouche de Monsieur Claude... ce « geste qu'on fait les oreilles » = « mouvement transversal » est inoubliable. Cela tenait au fait que l'on ne se servait pas de micro. Cela tenait aussi à ce que, lisant un passage de *À la recherche du temps perdu*: « des aboiements comme il m'arrive encore quelquefois d'en entendre le soir, et entre lesquels dut venir (quand sur son emplacement on créa le jardin public de Combray) se réfugier le boulevard de la gare, car, où que je me trouve, dès qu'ils commencent à retentir et à se répondre, je l'aperçois, avec ses tilleuls et son trot-

*toir éclairé par la lune.* » – je me demande si la phrase citée finit par « la lune » –, je superposais « la lumière faible et souple de la lune » et l'« aboiement des chiens » à mon propre geste qui consistait à faire tour à tour toucher de la main par tous les spectateurs un écheveau de fils d'Amami, teints à la boue, que je leur avais passé avant la lecture. Expliquer mon étonnement par un « instant où se mêlaient » la neige et l'air qui tombaient à Orléans et ceux qui tombaient à Shimokitazawa serait peut-être trop poétique, mais le paysage réel (le « réel de l'étonnement ») ressemblait à cet instant. Aussi étais-je déjà décidé à écrire cette note, alors que j'écoutais à côté de moi Claude lire (une lecture puissante...) en français tous les vers du premier *Antique observatoire* tel qu'il était paru il y a trente ans (dans *Cahier de poèmes contemporains*, février 1970).

Coûteuse décision, puisqu'elle m'oblige à parler, ici et maintenant, de la transgression opérée par l'auteur après l'« achèvement de l'œuvre », de ma propre lâcheté, ou bien de rencontres qui furent décisives dans ma vie. À la fin de l'automne 1970, je me trouvais aux États-Unis, dans l'Iowa. J'étais invité dans le département de Création Internationale de cette université, c'était ma première visite aux États-Unis. Et Mr Paul Engle, que j'y ai rencontré et que je voudrais appeler mon maître, n'est plus. Une des principales activités du département de Création Internationale est la « traduction ». C'est là qu'a été faite la traduction en anglais de l'*Antique Observatoire*. Aujourd'hui Shimokitazawa est moins un quartier populaire qu'un quartier animé (plein de petits théâtres et de boutiques), un quartier de jeunes, madame Mako Midori est une actrice... Dans ce poème, usant de la façon ancienne de nommer les gens, j'insère « no » au milieu du nom, afin de réaliser un rythme qui puisse donner vie à la consonne « m ». C'était une coquette vampire qui était l'objet dans les années soixante de l'adoration enthousiaste de certains jeunes... Dans ce poème, le vieux chant tiré de *Man Yô Shû* n'a pas d'auteur connu. Les deux mots du titre « ancien » et « observatoire », où se révèle un goût que l'auteur a gardé depuis son enfance, sont directement influencés par la vue de vestiges d'un « observatoire » à Samarcande en Asie centrale l'année précédente (1969) ... et aussi par l'image de mouvements d'étudiants ainsi que par celle d'une « tour »... Le rêve de restituer les visions, à commencer par celle de Stone Circle/Standing Stone, qui ont dû être celles des gens de Jômon, des gens d'autrefois, apparaît inlassablement en moi et dans la construction de mes poèmes (comme une source intermittente). (Cet effort pour rechercher des « visions » se poursuit dans *Lettre à un grand arbre qui se dresse à côté d'un grand hôpital*, dans *Osiris, dieu de pierre*, dans *Chants spirales*, dans *À l'entrée de la maison des feux d'artifice*, et encore, récemment, dans *Ile de neige* ou *Le fantôme d'Emily*, etc.) J'ai tenté d'expliquer tout cela dans mon anglais titubant à un poète américain qui mettait au point la traduction. Ian Albot qui, plus tard, juste après avoir lu avec moi l'*Antique Observatoire* lors d'une lecture de poèmes à Inverness en Écosse (en 1985), nous a emmenés, ma femme Marilia et moi ainsi que sa femme, à Standing Stones/Stone Circle dans la banlieue d'Inverness, lui aussi n'est plus. Il neigeait également à ce moment-là. Et de même Mr Soley Macloime de l'île Sky aujourd'hui n'est plus. Ce poème contenait, je m'en suis aperçu plus tard, un peu de visions de Celtes, de Jômons... Et un peu de reflet d'un rêve de « temps »... Aujourd'hui, trente ans plus tard, je suis sûr de ce « reflet de rêve ». La mort de Paul Celan qui se jeta dans la Seine eut lieu en avril 1970, la mort par seppuku de Mishima eut lieu en novembre. Ce poème renferme évidemment des éléments qu'il partage avec ces morts... Je le pense clairement trente ans plus tard. Non pas l'« auteur », mais l'« œuvre ».

Quant à mes tentatives répétées pour modifier ce poème, même si cet acte est celui de l'auteur lui-même, je ne peux que reconnaître que c'est là un acte de transgression. J'ai deux excuses, que je voudrais avancer en cette première et dernière occasion où il m'est donné de le faire. L'une, c'est que la modification = traduction (en anglais) a été faite l'année même de l'« achèvement de l'œuvre ». Ainsi est-ce moi-même qui ai décidé de donner à la traduction anglaise le titre « aérien » *Ancient Castle in the Air* (mirage) en m'imaginant une énorme pierre ou un vestige. La « communication par la lecture de mes poèmes » = « tentative sans fin pour délivrer le geste caché au fond du langage » telle qu'elle se poursuit aujourd'hui comme toujours, c'est dans cette œuvre, *Antique Observatoire*, qu'elle a commencé. En rédigeant cette note, me revient l'étonnement que j'avais ressenti à lire ce poème qui venait d'être écrit, en m'insérant entre deux jazz combos dans *Live jazz spot pitt-in* à Shinjuku, avec la perspective de sa traduction aux États-Unis et celle d'un texte à lire, à un moment où, en particulier, le début était encore à modifier. Tout au fond du fait d'avoir changé les deux vers du début de la première version en une répétition, en ce refrain : « en argent / sur l'antique observatoire / la neige qui tombe s'accumule », dormait aussi une correspondance avec le jazz et mon étonnement à l'instant où je suis devenu « jazz-vocaliste ». Deuxième excuse : le souci de cette œuvre modifiée (pour ceux qui ont vu et entendu – y compris peut-être l'« auteur=moi-même » – ce que je pourrais appeler la « vision », en particulier, que le début évoque). Les oreilles et les yeux de ceux qu'étonne cette ouverture : « en argent, sur l'antique observatoire la neige qui tombe s'accumule... » (trente ans après...). L'« auteur qui a dépassé la soixantaine », assis à un endroit qu'il n'avait jamais imaginé, prêtait l'oreille à la traduction en français de tous les vers de ce poème. Avec l'« air d'Orléans, ... ». Il y a, dans cette traduction complète de l'*Antique observatoire* (titre traduit littéralement), « mes oreilles » qui s'approchent du texte premier, une « fraîcheur au moment de la naissance », « mon humilité », etc.

À Paris, le 11 avril 2000

# Avec

(pour traduire et dire Gôzô Yoshimasu)

par Claude Mouchard

## 1

*D'un magnétophone trop gros, encombrant la table de café, sort une voix inconnue. C'est ma deuxième conversation avec Makiko. Ou la première. Nous n'avons auparavant échangé que quelques phrases à la fin d'un cours: pour prendre ce rendez-vous.*

*Dans le bruit (conversations, voitures du boulevard), je m'évertue à distinguer la voix qui monte – source sonore irrégulière – entre Makiko et moi. M'isoler avec cette voix, je n'y parviens pas, mon attention s'épuise ... mais je suis intrigué, captivé.*

**Dédoublée**, cette voix ? Je ne sais plus, aujourd'hui. Sans être maintenant sûr que dans cet enregistrement Yoshimasu ait réellement superposé sa voix à sa voix, c'est bien d'une voix double que je garde le souvenir.

\*

**Trois ou quatre ans plus tard**, Yoshimasu était à Paris.

Lors de la lecture à plusieurs voix qui, organisée par Makiko, eut lieu au minuscule Théâtre des Déchargeurs, il décida d'emblée que nos deux lectures des « Draps d'Ishikari » seraient simultanées.

Davantage : nous essayâmes, durant quelques minutes (les premières de notre lecture de ce long poème et de sa traduction), de superposer nos voix à deux enregistrements que nous avons faits (pour ma part ç'avait été l'après-midi même) sur deux magnétophones... Très vite désynchronisés (résistance malencontreuse d'une touche, plusieurs faux départs, etc.), nous renonçâmes, et, pour poursuivre notre lecture, nous nous contentâmes de nos deux voix.

Cependant elle avait eu lieu, cette aventure si brève, à deux fois deux voix. Elle a subsisté, pour moi du moins, au fond de ce que nous avons réessayé depuis.

Sa bizarrerie fiévreuse, l'ampleur que créaient, non sans rudesse, les voix simultanées (des voix qui s'entre-confirmaient moins qu'elles ne s'arrachaient réciproquement à toute stabilité) – tout cela, donc, n'a pas cessé de revenir hanter nos tentatives de traduction et de diction.

\*

*Raconter: inutile. Plutôt essayer, sans nostalgie, de continuer à recevoir, de ce qui eut lieu – ou surtout de l'«entre» qui se créa lors des traductions et dans la diction – des impulsions: pour des moments à venir, pour d'autres efforts, pour de l'invisible.*

\*

**Avec Makiko Ueda** (et à son initiative) j'ai longtemps travaillé à la traduction du



recueil de Gôzô Yoshimasu intitulé *Osiris dieu de pierre* (Circé, 1999) ainsi qu'à celle (non encore publiée) du poème « Les draps d'Ishikari ».

Avec Masatsugu Ono a été faite la traduction d'« Antique observatoire » qu'on peut lire dans les pages de *Poésie* qui précèdent, ainsi que la « note » rédigée par Yoshimasu à l'occasion de la présente publication de son poème.

(J'avais eu d'autres expériences de traduction à deux. Ainsi, d'Alix Cléo Roubaud, avais-je fait la connaissance en travaillant sur *Geography III* d'Elizabeth Bishop. Avec la lecture des vers interféraient, dans nos conversations, les « photos d'Alix » (les photos prises par Alix), ou son goût pour la radio. Et ne nous arrivait-il pas d'entendre, sous nos propos, les *Diablogues* de Dubillard ?)

Makiko et Masatsugu ne se sont pas contentés de fournir (grâce, certes, à leur aisance en français) des esquisses de traduction. Ils ont su (avec d'autant plus d'agilité, ai-je souvent pensé en les écoutant scrupuleusement, que l'une écrit des poèmes, et l'autre des nouvelles) développer un art, nouveau pour moi, de donner des indications de divers ordres, de susciter ma propre imagination en français, de la rattraper, parfois, et de me rectifier patiemment...

\*

Avec Makiko, le travail dura plusieurs années. Ignorant le japonais, je n'avais accès au texte que par Makiko (ou bien *via* la traduction d'*Osiris* en anglais). Le risque pris exigeait un surcroît de contrôle – que je n'avais pas connu dans d'autres situations de traduction.

Nos séances furent parfois espacées (des cafés du boulevard de l'Hôpital jusqu'à quels jours ou soirs d'été en Vendée ?) Puis, brusquement, bousculées – jusque sur un trottoir, un soir, juste avant une lecture de Yoshimasu (revenant sur « Fleurs blanches d'après ma mort... », nous discussions *in extremis* de l'effet du choix des articles, en particulier dans les titres, du risque que le poème soit happé dans des images de la poésie en français).

Avec Masatsugu (dont je fis la connaissance alors que, d'un bout à l'autre d'une salle où se tenait un colloque franco-japonais – lors d'une séance qui se révéla active-ment et cruellement désertée de toute pensée –, il transportait un micro en bonds qui me parurent fantastiques, avec l'inquiétante élasticité des aides de K), le temps fut plus ramassé, et plus brefs les efforts.

*Ce fut plusieurs fois dans l'un des deux buffets d'Austerlitz – café-couloir blafard –, ou bien à Orléans, tel soir d'hiver (nuit précoce, lampes, le temps s'ouvrait généreusement, devenait l'élément de notre mobilité).*

Est-ce pour une part sous l'emprise du poème que nous traduisions, l'« Antique observatoire », que se créaient des carrefours brusques entre nos façons de parler et sentir, puis des distances infranchissables, ou que se levaient – pour employer les mots de Masatsugu lui-même – des « vagues » d'humeurs « fluctuantes » ?

\*

**Interrompus, interceptés, voire (à notre insu) légèrement métamorphosés, le**

fûmes-nous – nous et nos relations – , par le travail de traduire ces poèmes ?

Traduire un poème, c'est, propose Valéry, le ramener à l'état de poème possible. D'où, d'ailleurs, que le poète, s'il participe à la traduction, puisse être tenté de modifier son poème (ce qui, semble-t-il, arriva une fois au moins à Gôzô).

Redevenant quelque peu ce qu'il fut pour l'auteur – se ravalant en une pression qui attendrait sa réalisation –, le poème exerce-t-il d'autant plus fortement ses effets sur les traducteurs ? Ces derniers sont-ils eux-mêmes, en quelque façon, possibilisés ?

Chacun, sous l'effet de l'attention au poème (au moment où celui-ci regagne un état de suspens, une sorte d'imminence, la forme instable mais insistante d'une nuée), se retrouve comme en suspens dans sa propre langue.

*Et si se peut que l'effet déborde l'instant de traduire, il va se poursuivre en chacun – alors qu'on se sépare, quittant le «buffet» –, se répercutant dans des pensées ou dans une manière insensiblement altérée de «se dire» (alors que de l'air pâle afflue d'au-dessus des voies... cris au loin, propagations métalliques à flanc de train, poussière cuite, cendres).*

\*

Dans un tableau de Cremonini apparaît une tête d'enfant à hauteur d'une table.

L'enfant écoute, à demi immergé, ne sachant s'il est dans ou hors du langage qui se tient, circule ... Il semble retarder l'instant d'y prendre part. Le moment va venir de vouloir s'y insérer, de désirer y trouver place, de tenter de marquer cet élément en quoi devenir parlant pensant...

Cavell voit dans un portrait que fait saint Augustin de lui-même « un enfant en train d'acquérir le langage » et, ajoute-t-il, « c'est ce portrait qui ouvre et inspire les *Investigations* (de Wittgenstein). Cet enfant est présenté, dit-il encore, comme un « voleur de langage » ; par là se manifeste « un doute permanent – celui de savoir si le langage est à nous. »

Traduire, c'est parfois se sentir perdre sa place ou son droit, se découvrir privé de son accès à la parole-pensée, livré à de la confusion

*voix, voix des gens, soudain obsédantes, montant envahissantes, pénétrantes, ceux qui passent dans ce buffet, sur ce boulevard, sur ce quai...*

Serait-ce que l'on s'est retrouvé, un instant, ni dans l'autre langue ni dans la sienne : **hors ?**

Aura-t-on eu à sentir du dehors non seulement l'autre langue (« mur rouge » de Gôzô ?), ses durs reliefs inconnus, mais aussi sa propre langue devenue bizarrement méconnaissable ?

On ne rentre dans cette langue prétendument sienne qu'avec un peu d'égarément, et qui persistera insensible.

Il est vrai que, par ce retour, on la retrouve plus réelle-irréelle, cette langue « nôtre », plus inévitable et plus sensible dans tous ses traits – alors que les phrases que l'on y forme rencontrent plus de résistance, peut-être, mais aussi de nouvelles possibilités de s'y inscrire, voire, parfois, de la modifier.

*Traces crissantes, étendues de neige, dans les poèmes de Zanzotto ou les proses de*

Walser. Dans l'Antique observatoire : «spur, trace de ski»

\*

*Entre les deux qui tentent de traduire et en chacun n'arrive-t-il pas aussi que se crée une circulation agitée de possibilités, et du doute?*

*Tout peut alors soudain se révéler accidenté, aveuglant ou excessif ou furtivement sanglant. Effractions en l'un et l'autre... Risque alors de s'ouvrir (comme les salles du Château de Barbe Bleue de Bela Bartok-Bela Balasz) ce qu'il aurait mieux valu laisser inaccessible (du glacé, des rougeoiements, des étendues jusqu'alors inaperçues) .*

*Tout cela aura été coûteusement réel.*

*On ne le savait pas en commençant. On ne le voulait pas en s'y adonnant. On ne sentait pas sur le moment combien cela devenait réel...*

*Voici pourtant qu'on en reste marqué, blessé. On aura été exposé comme on ne voulait pas l'être, froissé, infléchi, et, on ne sait trop comment, à regret peut-être – et, quant à moi par exemple, si (trop) tardivement – changé.*

## 2

**Avec Gôzô Yoshimasu**, qui, venu plusieurs fois en France depuis deux ou trois ans, a été invité en divers endroits à lire ses poèmes, j'ai eu l'occasion de tenter de dire les traductions réalisées avec Makiko et Masatsugu.

**Dictions publiques et traductions:** il a pu alors se faire qu'elles se rejoignent, ou se renvoient les unes aux autres, en s'enchevêtrant chronologiquement. Ainsi la mise au point finale de la traduction de l'« Antique observatoire » et jusqu'à l'écriture par Yoshimasu de l'une de ses versions (restée jusqu'alors purement orale) se sont-elles trouvées succéder à des lectures publiques de ce poème en japonais et en français.

Dans le « Pour une "note" » qu'il a rédigé pour la présente publication dans *Po&sie*, Yoshimasu donne certaines explications sur l'existence de deux versions de l'« Antique observatoire », l'une (originale) écrite et jamais dite jusqu'ici, l'autre dite de très nombreuses fois dans divers pays et qui, avant d'être traduite ici, n'avait jamais été écrite.

## 3

**Au début de la lecture**, la lumière tombe sur Gôzô. (Il en fut ainsi au centre Pompidou. Et d'abord – avec peut-être une plus sûre tension – au Centre d'Art Dramatique d'Orléans.)

Gôzô est à une extrémité de la scène, agenouillé, sans chaussures – à l'extrémité (ou presque) d'une longue bande de cuivre qu'il a déroulée.

Il est entouré de petits objets, une minuscule lampe incurvée, une poupée (la « kat-china doll » qui apparaît dans ses poèmes), des cailloux, un appareil photo, un petit lecteur de CD, etc. Il habite ce coin d'espace au ras du sol.

La seule chose avec lequel il peut entrer légèrement en conflit, c'est le micro, que celui-ci soit posé sur un court pied, à peine au-dessus du sol, ou qu'il soit un discret et

pourtant encombrant (indiscret, brouillant la ou les voix par les bruits de la respiration, par exemple) micro-cravate accroché dans la veste noire ou la chemise blanche à plis.

Avec un marteau et un poinçon, il s'absorbe à graver lentement le cuivre. Réguliers, ou presque, les coups (qui se feront entendre à d'autres moments des lectures). De temps à autre, il photographie ce qu'il a inscrit.

Cette bande brillante il la reprend, elle traverse le temps, de séance en séance ; il continue à la graver, lentement, il photographie régulièrement ce qu'il grave.

La bande de cuivre qu'il déroule donne une présence ou une puissance à la largeur de la scène. Car elle crée d'emblée la possibilité d'un à côté, là sur le sol devenant visible, réel, en attente d'autres événements.

Cette bande, par sa continuité déroulable, résiste à la rupture que la situation de spectacle pourrait créer dans (voire contre) l'écriture. Yoshimasu n'est pas acteur : il ne joue pas à graver – ou, en tout cas, ni plus ni moins qu'avant ou après le spectacle. Il continue à écrire sous les yeux du public comme il le faisait devant la salle vide.

*Ou peut-être, penché vers le sol, enveloppe-t-il dans ses gestes lents de graveur l'attention des spectateurs; peut-être s'empare-t-il du fait d'être vu graver. Il rabat sa propre visibilité dans le détail de ce qu'il fait. Il semble chercher à l'incorporer à la luisance du cuivre, dans les entailles qui scintillent (et qu'on voit se former lentement grâce à un écran derrière lui).*

\*

**Aux « répétitions »** il ne se prête (pour tel contrôle visuel, vocal, techniciens déconcertés) qu'en se refusant le plus possible, distrait, inquiétant pour les autres et leur fébrilité, s'absentant des conversations (grâce aussi à la différence des langues). Cependant il est là, sur la scène, face à une salle vide.

Il n'est pas là pour dire d'avance ses poèmes. Il s'y refuse (et aux autres lecteurs, il ne donnera que le minimum d'indications).

Avant la prestation publique, c'est un temps de non-répétition qui passe, étrange.

Il n'y a pas vraiment, avec lui, de moments préalables cachés. Pas de complicité avec soi ou avec les autres (chuchotements dans les coulisses) pour préparer des moments d'apparition publique. Il ignore ou repousse cette finalisation. Toute circonstance doit participer également du déroulement de l'écriture dans le temps...

Dans ses lectures, ce qui se passe sur la scène est destiné au public, bien sûr. Mais l'on sent aussi que rien – y compris la présence du public – ne cesse d'être aussitôt emporté vers la suite et, déjà, dans ce qu'il écrira.

\*

**Quand il dit**, son engagement est immédiat, extrême : la voix devient capable de variations, change d'intensité, de vitesse, de hauteur, de timbre, de ton . Elle passe au sifflement, au bruit, au cri bref, dit le texte qui existe, qu'il a sur le livre, qu'il expose à la lumière et parfois exhibe aux spectateurs. Comme en le criblant, il se courbe, tape du pied, oiseau, animal, se jetant sur la page, il devient enfant, il n'ouvre pas seulement le livre, comme il fait en l'exposant au public, il voudrait ouvrir la page même sous la lumière trop vive, on dirait qu'il désire qu'elle soit soudain ce en quoi entrer (« entré

dans le mur rouge »), le papier, – comme s’il se coulait et devait disparaître dans le papier même (non plus celui du livre, alors, mais de grandes pages qu’il a sorties de son sac en toile, des feuilles irrégulières et épaisses, crémeuses, fibreuses, qu’il soutient difficilement, tout en les tournant avec « froissement, froissement, froissement... »)

Mais ce n’est pas un spectacle qui, au moment de la représentation, répéterait ses répétitions... Il ne fait pas l’acteur.

Sa présence sur la scène semble faite pour ouvrir plus d’espace, à côté de lui, librement. Il laisse de la place au livre ou aux feuilles qu’il tient et qui doivent apparaître avec leur évidence propre dans la lumière. Et, par sa manière de se tenir, s’incurvant soudain latéralement, il appelle d’autres positions que la sienne : celle de Marilia, sa femme, là-bas, près-loin : cette voix qui murmure, chante, grince, c’est un foyer autre, une fontaine vocale qui se met à brûler...

\*

**Latéralement ouvert, en attente, l’espace** où il grave et dit. Des positions à côté de Gôzô peuvent s’y déterminer, jeu ouvert de places. Palpitent, juxtaposées des possibilités qui se forment ou s’éteignent bleues pâles

*et ce dépliement avec le dévidement d’un poème où les termes (chacun n’occupant que provisoirement cet e place) se soulèvent les uns les autres – de mille manières, soit dans la répétition immédiate, haletante, emportant la respiration, soit à distance par de vastes ou brefs retours.*

\*

Il fait lire la traduction alternativement ou simultanément...

Et si, articulant en même temps un poème et sa traduction ( du murmure au cri, d’une psalmodie lente à un chantonement d’enfant se rassurant dans la nuit d’une rue), on se retrouve à deux, trois, ou quatre, c’est un temps d’écoute réciproque où chacun trouve une place distincte, bien sûr, ouvrant son propre lieu).

Dire simultanément est parfois presque impossible. Techniquement risqué. Mais lorsque les voix s’engrènent, alors voici que se trouve communiquée, d’une position à l’autre, de la possibilité rythmique, avec coïncidences et divergences, jeu léger.

Jazz ? Gôzô réserve la place des autres et la part de l’improvisation. Disant, il lui arrive de jouer avec le poème écrit, de s’en affranchir – au risque de créer du trouble chez les autres diseurs, qui inventeront alors de quoi compenser ou rythmer la confusion.

Lire (Makiko guidant du doigt, avec un sérieux enfantin), c’est recevoir à tout instant des impulsions, mais en les transposant aussitôt – qu’elles viennent directement de Gôzô (de tout son corps, de ses battements de pied), ou par Makiko (par des indications muettes et par ses gestes pour guider ma vitesse) – au point que je doive tanguer, donc, d’un côté, de l’autre, entre eux deux, etc.

\*

*Chacun n’en est pas moins seul, aussi, dans ces tentatives.*

*Le « déséquilibre » que je ne cesse pas d’éprouver et qu’il me faut transporter, de la traduction à la diction et inversement – c’est mon affaire, froidement.*

*Pas question là d’échanger, pas plus avec Gôzô qu’avec Makiko ou Masatsugu. Rien à partager, rien qu’on puisse l’un pour l’autre «expliquer» et atténuer – il ne faut*

*que vivre alors cette position au bord, penchant, tombant dans le froid, basculant, soudain, dans quel vide.*

\*

**Écrire, traduire, dire** (en japonais et en français) ne sont pas seulement, ici, des moments successifs.

N'est-il pas arrivé – je crois que Gôzô l'a suggéré – que les relations s'inversent ? Il se peut qu'un poème change sous l'impact d'événements (sa traduction, puis la lecture) en principe ultérieurs – c'est-à-dire qu'il soit repris et qu'il s'en forme une nouvelle version (qui n'annulera pas la version antérieure, mais qui coexistera désormais avec elle).

On voit en tout cas Gôzô incorporer ce qu'il advient de certains de ses poèmes (lorsqu'ils sont traduits ou dits) à la suite de son écriture – poèmes ou (comme dans « pour une note ») prose.

\*

*Il y a des choses, me disais-je à chaque fois en arrivant à l'une de ces lectures, à ne pas cesser de « me dire » en disant à côté de lui (des choses que je me redirais en repartant, dans le train, en les emportant vers d'autres zones, dans la nuit sur la Loire).*

N'« **interpréter** » – *me répétais-je (donc) sans cesse, tout en disant* – qu'au minimum.

Pas d'expressivité, s'il se peut. Réfréner tout geste de la main. (Garder les mains dans les poches.) Pas de tremblement dans la voix, pas de vibrations.

Ne pas vouloir s'assurer d'un sens **au-dessus** du poème (et de sa traduction).

Du mouvement interprétatif qui se fait nécessairement – désirer comprendre, vouloir ramasser tout le poème –, rester capable de régresser toujours.

Renoncer avec souplesse. Savoir lâcher prise, revenir en arrière, reculer dans le poème, ou du moins dans tout ce qui est donné de son déroulement.

**Dire** a donc **des exigences communes avec la traduction**. Dans l'un et l'autre cas, il faut savoir faire et défaire. Il y aura à vivre constamment les avancées et les reflux du sens.

\*

Des poèmes comme « Antique observatoire » ou, tout autrement, « Les draps d'Ishikari » imposent-ils singulièrement ces exigences ?

À les entendre dire par Gôzô, ou à recevoir de Makiko ou de Masatsugu leurs vives ébauches et indications, il faut, pour former une version en français, se laisser (de toutes ses possibilités langagières, et en acceptant d'être mobilisé dans le schème même de soi, de devenir silhouette noire fluide à la Michaux) étirer selon l'extension non rassembleable du poème déroulé ou arborescent.

\*

**Des rencontres, en disant**, trouent toute haie entre les langues, elles y étincellent ou crépitent...

Dans « Les draps d'Ishikari », une voiture (« noir city cabriolet »), dédoublée entre français et japonais, se réunit en anglais. Les mêmes mots alors sont dans la traduction comme dans l'original. Mêmes syllabes anglaises dits par l'un et l'autre lecteurs. Mais c'est au prix d'une collision de prononciations... Rires, alors – et redivergence immédiate où l'unification brève explose...

\*

**Des sons** s'autonomisent dans les poèmes de Gôzô. Onomatopées ? À traduire-transposer ?

Certains de ces sons courent et rebondissent comme à la surface des vers. Tel autre, voyelle perçante ou consonne qui se répète et racle, semble – venu d'une impulsion infra-verbale – comme un projectile qui perce ou érafle le poème, qui l'ouvre au flanc, le blesse, le fait fuser dans toutes les directions.

Yoshimasu a expliqué à Makiko que ces sons n'ont pas de valeur imitative ou expressive. Ils criblent la continuité du poème, ils l'attaquent – comme font les gestes du doigt, du bras, de tout le corps de Gôzô, parfois, lorsqu'il lit. Et ils la rendent d'autant plus sensible : puissante et exposée, brutalement fragile, alors qu'elle se déroule, si réelle, dans l'espace-temps, réalisant l'espace et le temps.

\*

**De la générosité**, à lire ces poèmes, à les dire à deux ou à plusieurs, se libère...

Plus claire, l'envie, en disant, de recevoir et donner (« we receive but what we give », dit Coleridge) ; plus libre et plus lucide, le jeu des attentions réciproques.

**Avec Gôzô**, le droit ou le désir de « faire passer » se fait soudain plus simple ; et plus naturel, le mouvement de pousser vers ceux qui sont venus là, et, qui, en principe, écoutent.

De la communicabilité (contre un scepticisme que je connais trop ?)...

*Oser pousser vers les autres non pas quelque chose que l'on détiendrait, mais ce qui, venu d'avant et d'ailleurs (le poème, et aussi ce à quoi il s'est dans d'innombrables directions alimenté, tout ce qu'il a dérivé en lui, et maintenant sa traduction), passe un instant par un, deux ou trois sur la scène...*

*Vivre en les disant ces arborescences rapides, les différencier en passant un instant en elles, les faire briller brûler entre tous, s'il se peut, ou sur tous, sur ou dans ces têtes ou ces corps obscurs dans la salle.*

Cependant cette communication généreuse reste légère, aléatoire. Gôzô nous permet de n'être à aucun moment fasciné par l'attention qui semble être celle (toujours équivoque, d'ailleurs : « du venin sur un char à bancs », dit Gombrowicz) de l'auditoire.

Si les instants de la lecture publique sont pour lui réels, c'est qu'ils sont – tranquillement, âprement – à égalité avec ceux qui précèdent ou avec ceux qui suivent. Ils participent d'une même obstination poétique. Ils ne rompent pas, pour la prestation d'un soir, la continuité de l'effort.

Cette continuité de la poésie, simplement, s'est essayée un instant, là ; elle aura brillé dans les reflets du rouleau de cuivre sur lequel, demain, Gôzô continuera à graver.