

The Pillow Book : le corps médiateur

Caroline Martin

Synopsis : Nagiko fête ses quatre ans et pour célébrer sa naissance son père trace sur son visage un voeu d'anniversaire. Alors que cette journée heureuse tire à sa fin, la mère de Nagiko lui lit les *Notes de chevet* de Sei Shonagon, une dame de la cour ayant vécu il y a plus de mille ans. C'est pendant cette lecture que la fillette entrevoit par l'interstice des panneaux de papier une relation homosexuelle entre son père et son éditeur. Bien des années plus tard, Nagiko entreprend à son tour d'écrire ses propres notes de chevet. Après un mariage raté, un incendie, une carrière de mannequin décevante et une poursuite de l'amant idéal soldée d'échecs, elle rencontre finalement Jérôme, un traducteur d'origine anglaise. Avec lui, elle s'épanouira tant au niveau de sa carrière d'écrivaine que de sa vie sentimentale. Découvrant que l'éditeur de son amant anglais est le même qui exigeait autrefois des relations sexuelles à son père, elle décide de venger cet affront et envoie treize livres écrits à même la peau du corps de treize hommes. Malheureusement, ce chantage tournera mal pour ses trois protagonistes qui devront souffrir d'une lourde perte.

« Le texte ne « commente » pas les images. Les images n' « illustrent » pas le texte: chacune a été pour moi le point de départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette *perte de sens* que le Zen appelle un *satori*; texte et images, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture et y lire le recul des signes. »^[1]

Ce point de départ de la réflexion de Barthes développée dans son livre *L'Empire des signes*, sorte de fantasme

occidental sur l'Orient et plus particulièrement sur le Japon, se rapproche étonnamment de la perspective à travers laquelle Peter Greenaway aborde son questionnement sur le signe, et sur la culture orientale, dans son film *The Pillow Book*. Cette ressemblance de point de vue est telle qu'il est légitime de se demander si Greenaway a lu ce livre de Barthes et si l'idée de cette réalisation cinématographique n'est pas inspirée, en partie à tout le moins, de cette lecture. Cette réflexion sémiotique se développe dans le film grâce à une expérimentation particulière du traitement de l'image et du son. De son côté, la trame narrative, très complexe dans son explosion du temps et de l'espace, explore les diverses médiations rendues possibles par l'intermédiaire du corps et de la littérature. Suivant les divers épisodes du récit, c'est d'abord la mémoire investie dans le corps, médiateur du temps passé, présent et futur, qui refait surface afin de permettre l'éclosion et l'évolution de l'identité du personnage principal. La lecture et l'écriture des *Notes de chevet* permettent d'entreprendre cette recherche identitaire, d'abord par la voix de la tradition féminine que représente ce type d'écriture, ensuite par l'éveil sensuel et sexuel qu'il déclenche. D'autres facteurs influencent fortement cette découverte de la sexualité et du rapport étroit qu'elle entretient avec la littérature, notamment la scène primitive à laquelle le personnage assiste le jour de son quatrième anniversaire de naissance. Ce lien indestructible entre littérature et sexualité se répercute bien des années plus tard lorsque qu'elle entreprend sa recherche de l'amant/calligraphe idéal, recherche qui la mène également à une considération du corps comme objet de médiation. Par la voix et le geste, le corps donne accès à une mémoire du passé et aux restes de

la tradition orale toujours présents dans cette société millénaire fondée sur la naissance de l'être humain par l'écriture, en d'autres mots, un empire de signes.

The Pillow Book : la tradition féminine de l'écriture du corps

Avant même d'aborder la question de la médiation du corps, l'ampleur de l'espace narratif consacrée à la lecture et à l'écriture des *Notes de chevet*, par Sei Shônagon et Nagiko, mérite une brève réflexion. Dans la mesure où ces textes agissent en tant que moteurs de la narration, et éventuellement de la mémoire, leur étude permet d'introduire la question de la lecture et du livre et de leur nature médiatrice.

De prime abord, le titre du film de Peter Greenaway fournit un indice substantiel quant au lien qu'il tisse entre littérature (*Book*) et corporalité (*Pillow*), mais ce n'est qu'au moment où la définition de la nature de ce livre s'impose au spectateur que le rôle de la lecture et de l'écriture prend toute son ampleur. Cette première lecture de Sei Shônagon par l'intermédiaire de la mère met en place dès le début du film une subtile mise en abîme dans laquelle cette dernière lit les *Notes de chevet au chevet* de sa fille. Plus tard, cette concordance entre le passé et le présent, superposée à l'écran à l'aide d'un travail inventif sur l'image, passe tout naturellement de la lecture à l'écriture.

La nature littéraire des *Notes de chevet* peut d'emblée se rapprocher du journal intime tel que la société occidentale le conçoit, mais en dehors du fait qu'il s'agit dans les deux cas d'une écriture au « je », les rapprochements demeurent plutôt difficiles à établir. Le journal intime fonctionne sur un mode narratif linéaire (inscriptions dans le temps réel par des dates), par le récit des actions les plus infimes de la journée ou de la semaine et les réflexions et réactions, majoritairement émotives, qui en découlent; c'est en quelque sorte un retour de la conscience sur les événements vécus dans le quotidien. En comparaison, les *Notes de chevet* se présentent sous la forme d'une écriture constituée de fragments, de notes, et plus précisément de listes d'objets, le plus souvent éphémères, classés par titres et sujets. Ces listes peuvent décrire à la fois des articles de « couleur indigo » et des choses qui font « battre le cœur plus vite », puisqu'en définitive ce qui tend à être mis de l'avant est le rapport sensoriel de l'individu avec son environnement immédiat, concret. Cette caractéristique permet au spectateur de franchir le premier pas qui le sépare de l'univers de Nagiko, et de Sei Shônagon, dans lequel littérature et sensualité sont intrinsèquement

liées. Cette médiation entre le corps et l'écriture, décrite par la nature même des *Notes de chevet*, ne cesse par la suite de se complexifier dans les nombreux épisodes de la vie de Nagiko.

Plus proche de la poésie que du récit à proprement dit, ce type de lecture, et en définitive d'écriture, participe à l'éclosion de l'identité de cette femme. À propos de l'expérience de la lecture poétique, Paul Zumthor écrit justement : « Ma lecture poétique me met au monde [...] je découvre qu'il existe un objet hors de moi [...] je me heurte à une chose. »^[2] Cette réception de la lecture « poétique » se manifeste de manière encore plus saisissante puisqu'il s'agit bel et bien de la rencontre de Nagiko avec un objet, à savoir le livre de Sei Shônagon. Ce heurt nécessaire entre l'individu et le monde qui l'entoure se matérialise littéralement dans l'écriture des *Notes de chevet* de Nagiko, mais à l'inverse de Sei Shônagon cette rencontre s'inscrit sous le signe de la brutalité et de la souffrance. Ses premières expériences aux conclusions négatives (mariages, aventures amoureuses, créations littéraires) laissent une marque à la fois dans son écriture et dans son corps, les deux médiateurs de son expérience de la vie. Cette tradition de l'écriture des *Notes de chevet* possède donc cette particularité d'une médiation de l'expérience par le corps ayant comme résultat la création, c'est-à-dire l'écriture. Nagiko perpétue cette tradition féminine au sein d'une société moderne mais toujours patriarcale; elle poursuit la transmission de génération en génération de mères en filles d'une culture de l'écriture introspective bâtie à l'aide de réflexions sur l'identité, particulièrement sexuelle et artistique, qui existait déjà il y a plus de mille ans. Sans remonter aussi loin dans le passé, d'autres facteurs opèrent une influence sur l'identité de Nagiko et sur son parcours personnel en tant qu'écrivaine, cette fois-ci du côté de la tradition paternelle, et ces facteurs naissent presque tous de la scène primitive.

1. LE SOUHAIT D'ANNIVERSAIRE : SCÈNE PRIMITIVE DISLOQUÉE

1.1. LA RENCONTRE ENTRE LE PÈRE ET L'ÉDITEUR

Dans les toutes premières minutes du film, une scène d'une importance majeure se déroule sous nos yeux, et un peu plus tard sous ceux de Nagiko, il s'agit de la journée de son quatrième anniversaire. De manière générale, cette scène se découpe en deux parties, la première pendant laquelle le vœu d'anniversaire est peint sur le visage de Nagiko et la deuxième lorsqu'elle entrevoit une relation sexuelle entre son père et son

éditeur. Reprise à plusieurs moments du récit, cette scène peut aisément être qualifiée de scène primitive dans le contexte du film. À plusieurs égards, cette scène rencontre les diverses caractéristiques de la scène primitive telle qu'élaborée par la psychanalyse. De plus, son importance quant à tout ce qui se déroulera (ses choix, ses actions, ses goûts, etc.) dans la vie de Nagiko, participe également à cette définition. Cette dernière assiste, à l'insu de ses parents, à un rapport sexuel entre son père et son éditeur, rapport représenté par la suite, dans l'imaginaire et dans la réalité, comme une agression envers le père. Évidemment, cette scène primitive n'est pas tout à fait « traditionnelle », dans la mesure où c'est l'éditeur qui joue le rôle sadique, habituellement imputé au père, et ce dernier celui de la victime, rôle tenu en temps normal par la mère. Celle-ci ne participe pas physiquement à l'acte homosexuel, mais elle y tient tout de même un rôle actif en tant que complice de ce chantage sur lequel repose la survie de la famille. De manière générale, lorsque les deux parents jouent cette scène de combat, que ce soit dans la réalité ou dans un fantasme de l'enfant, elle déclenche la haine du père, particulièrement chez la fillette, et ainsi provoque la rupture nécessaire pour le développement affectif et sexuel de cette dernière. Cette scène primitive tronquée déclenche dans l'imaginaire de Nagiko un puissant désir de vengeance du père, puisqu'il est perçu en tant que victime, et une haine envers cet agresseur. Comme cet épisode traumatisant se déroule à chaque anniversaire de Nagiko, il se transforme chez elle en une obsession latente car elle ne comprend cet échange sexuel que des années plus tard.

Plus qu'une simple obsession de vengeance, cette scène opère chez le personnage une association entre la littérature et la sexualité, lien renforcé par la lecture maternelle de Sei Shônagon traitant également de ce même rapport. Entre le visuel et l'auditif se tisse un lien indestructible pour Nagiko qui tiendra lieu de base à son développement sexuel ultérieur. Le corps du père, tout comme celui de Jérôme et des hommes des treize livres, s'inscrivent donc dès le début du film comme un agent de médiation, de transmission et d'échange (chantage ou marché) de l'écriture, et ce, principalement à travers la vision de Nagiko. Ce n'est que plusieurs années plus tard, que celle-ci renverse les rôles de cette scène primitive entre son père et son éditeur, lorsqu'elle envoie le dernier livre humain, *Le livre de la mort*, et que le bourreau devient fatalement la victime.

1.2. LE SOUHAIT D'ANNIVERSAIRE

Précédant le cœur de la scène primitive, c'est-à-dire

l'acte sexuel, le souhait inscrit par le père de Nagiko sur le visage de celle-ci revient périodiquement dans le film, soit en tant que souvenirs d'enfance, soit en tant que volonté de Nagiko de perpétuer cette tradition par l'intermédiaire de ses amants/calligraphes.

Alors que la répétition de l'acte sexuel entre le père et l'éditeur forme en grande partie l'identité sexuelle de Nagiko, cette scène du souhait de fête marque plutôt son identité sociale et artistique. Il s'agit avant tout d'une tradition orientale fondée sur les origines de l'homme à travers une vision de la marque écrite comme fondement de l'existence et de l'identité. Quant à l'art de la calligraphie et de l'écriture, elle se transmet par l'entremise des deux parents qui inscrivent symboliquement dans la chair de Nagiko par l'encre une marque que celle-ci transmettra à son tour sur le corps des hommes. L'encre noire devenant soudainement rouge sur le visage de la jeune Nagiko montre à quel point cette identité est une marque au « fer rouge » dans son corps, un signe indélébile de son appartenance familiale et de la tradition scripturale.

La quête identitaire du personnage débute donc très tôt, mais ne peut se développer à son plein potentiel qu'au moment où elle inverse le rituel de cette première trace pour en devenir l'investigatrice. C'est le personnage de Jérôme qui déclenche ce renversement du rôle passif de Nagiko pour qu'enfin l'échange du vœu d'anniversaire redevienne à nouveau source de joie et de bonheur et non plus une éternelle déception de cette quête du père dans ses précédents amants/calligraphes. À ce point du récit, cette scène permet donc de positionner la psychologie du personnage mais surtout la problématique entre l'écriture et le corps et les diverses médiations qui s'opèrent entre eux.

Le lien entre la mémoire et cette scène primitive s'introduit par l'intermédiaire du retour au visage et au corps peint. Ce dernier se transforme par l'instance des répétitions en un rappel mnémonique de cette scène primitive sans cesse rejouée dans le temps. Par ailleurs, la mémoire physique et écrite (*le Pillow Book*) se fait sentir d'abord et avant tout dans la forme du récit, le flash-back, et dans la circularité, l'entrecroisement des événements sans ordre linéaire et dans le médium cinématographique, sur lequel se greffe la musique, la photo, la peinture, la vidéo, la littérature et même la mode, par la performance chorégraphiée des défilés. Cette exploration de la mémoire par l'entremise de différents médias, eux-mêmes médiatisés par le cinéma, implique un questionnement sur le signe, très proche de celui de Barthes mentionné plus tôt, mais pour le

moment voyons comment le corps agit en tant que médiateur, notamment par la voix.

2. LE CORPS : LIEU ET OBJET DE MEDIATION

2.1. LA VOIX DE LA TRADITION

Dans un contexte comme celui de la société orientale, la prédominance de la tradition scripturale par rapport à la tradition orale semble aller de soi. Le récit fait à l'occasion de l'anniversaire de Nagiko permet de comprendre comment l'écriture semble de tout temps avoir existé puisqu'elle coïncide avec la naissance du premier homme. Par contre, des restes de la tradition orale apparaissent dans des aspects et des éléments du film, notamment dans l'utilisation de la langue et de la voix. Concernant les langues étrangères et leur réception, Zumthor élabore ce fantasme :

« Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité... »^[3]

Ce rêve étrange, le spectateur de The Pillow Book y plonge avant même d'avoir accès au récit en tant que tel car c'est la voix de l'autre, de la différence, de l'écart entre l'Occident et l'Orient, qui est mise de l'avant dans la scène générique. Des chants masculins graves, vraisemblablement des prières méditatives, dont l'origine paraît remonter à des temps anciens, servent de trame de fond sonore à des idéogrammes. Ce premier lien entre la voix et la calligraphie positionne d'emblée le spectateur dans un entre-deux sémiotique et culturel. D'abord, entre deux médias complètement différents, le chant et l'écriture, dont la réception se fait à partir de deux sens, la vue et l'ouïe, et dont il est quasi impossible pour le spectateur ne connaissant pas cette langue d'établir une relation entre le texte et les mots à l'écran. Ensuite, c'est l'entre-deux de l'Orient et l'Occident puisque ce générique, ce saut entre deux continents, laisse le public face à l'étranger, à cette altérité qui le plonge, soit dans un exotisme lié à un fantasme de l'Orient, soit dans un malaise lié à l'inconnu. Le spectateur habitué de jouer le rôle de médiateur entre ce qu'il voit et ce qu'il connaît, premier pas vers la compréhension, se trouve dérouté face à tous les signes qui lui sont transmis et qui lui demeurent indéchiffrables; « la langue inconnue, dont je saisis pourtant la respiration, l'aération émotive, en un mot la pure signifiante, forme autour de moi, [...] un léger vertige, m'entraîne dans son vide artificiel qui ne s'accomplit que pour moi : je vis dans l'interstice,

débarassé de tout sens plein. »^[4] Cette distance entre le signe et sa signification, ce « rêve d'une langue inconnue », s'instaure donc dès le générique pour ensuite se développer dans la trame du récit.

Contrairement aux idéogrammes, impossibles à situer dans le temps, les chants entendus semblent provenir de temps ancestraux, sentiment particulier difficile à expliquer, mais à plus forte raison liés à la musique et à la médiation qui est propre à cette dernière. Ici, la voix s'insinue chez le spectateur comme le souvenir lointain d'une culture sans écriture dans laquelle les restes les plus perceptibles demeurent les chants. D'ailleurs, la musique demeure constamment liée au passé dans ce film et fait autant appel à notre mémoire qu'à celle de Nagiko. Par exemple, lorsque celle-ci reçoit son souhait d'anniversaire, une musique populaire, beaucoup moins ancienne que les chants du générique, accompagne le rituel de cette fête. Cette chanson vieillotte stimule la mémoire à trois niveaux, soit : celle des parents de Nagiko à qui elle rappelle leur première rencontre; celle de Nagiko se remémorant ses anniversaires de jeunesse; celle des spectateurs à qui elle rappelle la scène centrale du film. Encore une fois, cette chanson jouée sur un tourne-disque ancien provoque un sentiment de retour dans le passé malgré notre incompréhension des paroles. Cette différence entre les possibilités de ce médium, la musique, par rapport à l'écriture, se répercute ailleurs dans le récit.

Inévitablement, à chaque fois qu'une musique s'accompagne de chants, aucun sous-titre n'apparaît à l'écran pour traduire les paroles, de la même façon que la traduction des textes écrits par Nagiko sur les corps des hommes demeure très fragmentaire. Cet écart, volontaire de la part du réalisateur, oblige le spectateur à demeurer à un niveau de réception purement auditif permettant ainsi de ne pas interférer dans la réception visuelle que nécessite la calligraphie orientale. Une seule exception subsiste à cette règle de l'écart, il s'agit de la chanson en français qui est sous-titrée pendant toute sa durée. Cette apparente digression renforce en définitive cette volonté de représenter le signe auditif dans sa symbolisation et sa transmission la plus pure et la plus directe, puisqu'il s'agit de sous-titres en français. Évidemment, pour le spectateur francophone il n'y a aucun problème de compréhension, mais pour celui qui ignore le français c'est encore une fois un heurt avec une langue étrangère. Le soin porté à la calligraphie de ces sous-titres intègre de manière subtile la possibilité pour cette langue occidentale d'accéder à une beauté graphique comparable à celle de la calligraphie orientale.

2.2. LA LANGUE DE LA MÈRE ; PAROLE DE LA SCÈNE PRIMITIVE

Outre le chant, la parole et la langue travaillent conjointement à la formation de la problématique concernant la médiation de la littérature et de la tradition. La lecture maternelle des *Notes de chevet* de Sei Shônagon durant l'enfance de Nagiko rappelle la lecture des contes et légendes précédant le moment du coucher des enfants occidentaux, et peut-être aussi orientaux. C'est la première transmission orale d'un texte écrit dans laquelle le rôle de la voix, sa médiation dans le cadre d'une culture très littéraire, exemplifie les reliquats de cette tradition orale. Cette médiation semble d'autant plus nécessaire dans ce cas particulier où l'écriture et la lecture des idéogrammes requièrent de nombreuses années d'études.

Il n'est pas non plus anodin que ce soit la mère qui transmette oralement ce texte à sa fille, puisque comme il en a été question plus tôt, la particularité de l'écriture des *Notes de chevet* provient du fait qu'il s'agit d'une écriture au féminin. Ainsi, avant même que Nagiko puisse écrire ses propres Notes de chevet, cette tradition féminine ancestrale se perpétue par la lecture, par la transmission orale d'un savoir culturel. Plus tard, la voix de la mère sera remplacée par celle de Nagiko au moment où elle lira elle-même Sei Shônagon et finalement son propre « pillow book ».

2.3. LE GESTE « CALLIGRAPHIQUE »

Il n'existe pas d'adresse à numéro à Tokyo, c'est pourquoi l'inscription d'un trajet nécessite un dessin plus ou moins élaboré des rues, des immeubles, des points de repères, etc. « ...l'échange des adresses une communication délicate, où reprend place une vie du corps, un art du geste graphique : il est toujours savoureux de voir quelqu'un écrire, à plus forte raison dessiner [...] même dans cet acte futile [effacer], le corps « travaillait avec plus de réserve que l'esprit... »^[5] Cet exemple démontre à quel point l'écriture des idéogrammes implique une vision graphique des signes, un rapport visuel qui dépasse la simple lecture textuelle. Il s'agit de « recréer un objet tel que mon œil non seulement lise, mais regarde; c'est retrouver, dans la vision de la lecture, le regard et les sensations multiples qui sont attachées à son exercice. »^[6] Cette implication du regard dans la réception et la compréhension des idéogrammes se transpose dans le geste lors de la création, de l'inscription sur le papier de ces mêmes idéogrammes. Cet « art » de la calligraphie, dans ce cas-ci japonaise, est omniprésent dans *The Pillow Book* puisque

tout acte d'écriture se transforme inévitablement pour Nagiko en acte sensuel et même sexuel. La précision du geste dans le tracé des signes rappelle les caresses de l'amant, la qualité du papier, son odeur et sa texture se comparent au grain de la peau. « Quant au pinceau (passé sur une pierre d'encre légèrement humectée), il a ses gestes comme s'il était le doigt; [...] il a la flexibilité charnelle, lubrifié, de la main. »^[7] Toute cette implication du corps dans l'écriture, cette analogie constante entre l'acte sexuel et l'acte de l'écrivain participe encore une fois de la récupération des restes de la tradition orale dans laquelle la corporalité et la gestuelle occupent une part importante dans la transmission; tout comme la performance du conteur s'évalue autant par la complexité de sa gestuelle que par ses paroles, la qualité d'un amant pour Nagiko se situe autant dans son habileté de calligraphe que dans ses connaissances et talents au lit. À travers l'écriture des idéogrammes c'est son corps, ou celui des hommes sur qui elle écrit, qui prend vie par les mouvements du pinceau autant que par l'effort et la dextérité requise dans le geste « calligraphique ».

3. LE CORPS MÉDIATEUR

3.1. LA MÉMOIRE CORPORELLE

La médiation opérée par le corps ne se résume pas à l'acte d'écriture dans le film de Greenaway, au contraire elle se déroule à plusieurs niveaux et y joue un rôle primordial car cette problématique est le noyau de l'histoire.

Le corps possède ses propres règles de mémoire, conséquemment il n'emmagasine pas les événements mais plutôt les sensations. La scène primitive et le souhait d'anniversaire démontrent bien à quel point le corps de Nagiko enregistre cette expérience pour la transformer ultérieurement en une quête et qu'est-ce qu'une quête menée par le corps sinon le désir. Comme l'héroïne l'affirme dans la narration, elle entreprend cette quête même si elle n'en comprend pas la portée lorsqu'elle se déroule pour la première fois sous ses yeux. Son existence a assimilé ce souvenir « organique des sensations [...] comme la trace d'un être à chaque instant disparu, et pourtant toujours [elle-même]. Or, le corps a quelque chose d'indomptable, d'insaisissable... »^[8] Cet être « perdu » c'est bien entendu la petite fille portant la marque du vœu sur son visage, cet être innocent qu'elle essaie de retrouver par l'entremise de ses amants. Pourtant, la force de cette mémoire du corps, cette ténacité du souvenir traumatisant de l'acte sexuel entre le père et son éditeur, confirme à quel point

le corps possède quelque chose « d'indomptable », « d'insaisissable ».

D'autres éléments, toujours en lien direct avec le corps, agissent sur la mémoire de Nagiko, comme par exemple la mode. De la même façon que l'écriture, la mode couvre le corps de signes, elle développe le côté sensuel d'une certaine forme de médiation fondée sur les apparences, créant une mémoire qui s'inscrit cette fois-ci sur la peau. La mode forme un univers de représentations qui témoigne, de la même manière que l'écriture, de certains usages propres à qualifier, informer, délimiter un langage, qui cette fois-ci est particulier au corps. Tout comme l'écriture, ces usages de la mode sont très anciens.

La première rencontre du spectateur avec Nagiko adulte se produit justement pendant un défilé de mode en Chine. Pleine d'assurance, et même d'arrogance, elle défile sous le flash des photographes et les regards admiratifs des spectateurs. Cette procession de corps couverts de signes, les vêtements, se superpose plus tard au récit de Sei Shônagon décrivant la promenade de l'impératrice et la beauté des ses nombreux atours. Cet art vestimentaire complexe n'est pas récent et le rapprochement entre le passé de la cour de l'empereur et le milieu de la mode actuelle est d'autant plus présent lorsque Nagiko organise un défilé dans un lieu sacré visité mille ans plus tôt par Sei Shônagon elle-même. Ainsi, la mémoire du passé, la continuité de traditions se répercute dans la mode qui, dans ce cas, signifie plus qu'un simple besoin pratique, mais relève d'un art sensuel (beauté des tissus, texture, odeur, etc.) plaçant au centre de son intérêt le corps et la possibilité de le couvrir de signes.

Si la mode développe chez Nagiko son indépendance de la femme moderne, la photo quant à elle marque deux ruptures avec la tradition. D'abord, les innombrables photos prises de Nagiko en tant que mannequin contrastent nettement avec la photo unique et calculée de la famille lors de son mariage au Japon. Nullement gênée par la présence des médias et des photographes, au contraire elle prend plaisir à cet exercice, même lorsqu'elle se trouve en compagnie d'un homme écrivant dans son dos. À l'inverse, le malaise ressenti lors de la photo où elle est entourée de sa famille souriante et de son mari, tout aussi gêné qu'elle, est le point de départ d'une relation vouée à la souffrance et à l'échec.

La photographie sert aussi à médiatiser, puisque c'est par celle-ci que Nagiko tente de publier sa première oeuvre sur un corps masculin, cherchant ainsi à accéder

à une identité artistique, à son désir d'être écrivaine tout comme son père. Cette médiation entre le corps couvert de signe et sa représentation sur le papier photographique semble en être une de trop puisque l'éditeur rejette cette création de manière expéditive. C'est à ce moment que Nagiko comprend que le meilleur médiateur de son écriture ne peut être autre que le corps lui-même, le corps dans sa matérialité et avec sa puissance physique et sexuelle.

3.2. LE CORPS MASCULIN MÉDIATEUR

Dès les premières images du film, le corps de Nagiko est métaphorique : la peau est la métaphore du papier. Pendant les nombreuses années de la quête de l'héroïne de l'amant idéal, cette situation ne changera guère. Ce n'est qu'à l'occasion de sa rencontre avec Jérôme, très bon traducteur mais piètre calligraphe, que cette dynamique se renverse définitivement. Nagiko passe, non sans quelques réticences, du rôle passif de papier à celui beaucoup plus actif de calligraphe. Abandonnant sa carrière de mannequin, autre rôle passif, elle s'adonne rapidement à cette voie créatrice qui s'ouvre à elle. En définitive, le caractère passionnel de cette nouvelle voie est ce qui va permettre à la passivité de Nagiko de se transmuier en créativité. Le désir de vengeance du père envers l'éditeur ne demandant qu'à ressurgir, le refus dédaigneux de ce dernier quant à la publication de la première oeuvre de Nagiko sur un corps masculin (une série de photographies d'un homme recouvert d'idéogrammes) fait naître en elle une détermination sans limite. C'est à ce moment que la médiation de l'écriture par l'intermédiaire du corps masculin débute de manière significative.

Certes, Jérôme demeure le médiateur par excellence dans ce film puisqu'il est l'amant commun des deux parties en conflit (Nagiko et l'éditeur) et son corps est offert en sacrifice tout comme celui du père de Nagiko. De plus, sa qualité de traducteur représente à la fois de manière symbolique et concrète le rôle de médiateur de la langue et de la voix. En contrepartie, son mutisme devant l'éditeur prouve que son corps peut également tenir lieu de médium à la transmission d'un texte.

Les treize hommes/livres envoyés progressivement par Nagiko à l'éditeur jouent dans un premier temps le même rôle que Jérôme, c'est-à-dire agir comme instrument de persuasion à l'édification de ses textes. Suite à la mort de Jérôme, amant commun de Nagiko et de l'éditeur, les hommes/livres médiatisent par leur corps peint un nouveau marché, beaucoup plus morbide cette fois-ci; récupérer le livre fabriqué à même la chair

inanimée de Jérôme. Le déroulement de ce marché fondé sur le désir et le plaisir, image inversée de celui contracté avec le père des années auparavant, devient peu à peu pour l'éditeur un chantage auquel il ne peut échapper. Le corps masculin offert au désir représente la matérialité du message tout autant que le texte inscrit sur la peau. Présenté comme un homme de lettre, cet éditeur reprend sous la forme du chantage le rapport intrinsèque entre littérature et sexualité développé par Sei Shônagon dans les *Notes de chevet*. Cette considération de l'écriture comme enjeu sensuel, comme plaisir purement physique, s'éloigne sensiblement de la vision occidentale de l'écriture à son niveau strictement fonctionnel : « ... repoussée dans les purs usages, l'écriture [occidentale] ne s'assume jamais comme le jeu d'une pulsion »^[9]. Dès l'envoi du premier homme/livre, une tension liée à la jalousie s'installe entre Nagiko et Jérôme, et ce, en plus du désir de vengeance du père déjà présent au moment même où elle choisit cet éditeur précis. Dans cette optique, il semble clair que tout au long de son écriture des treize livres, c'est un ensemble de plus en plus complexe de pulsions qui travaille à l'intérieur même de son processus créateur. Nagiko use de sa connaissance des faiblesses de l'éditeur, ses pulsions homosexuelles, afin qu'il se trouve fatalement pris à son propre jeu. Son affection pour la littérature le conduit aussi à sa perte, puisque son rapport avec l'objet matériel qu'est le livre demeure très physique, rapport par ailleurs bien démontré dans les différentes scènes où il sent ou lèche du papier, plus particulièrement celui fabriqué dans la peau de son amant.

3.3. L'ART DU LIVRE, ART DU GESTE

« C'est par la papeterie, lieu et catégorie des choses nécessaires à l'écriture, que l'on s'introduit dans l'espace des signes; c'est dans la papeterie que la main rencontre l'instrument et la matière du trait; c'est dans la papeterie que commence le commerce du signe, avant même qu'il soit tracé. »^[10]

L'art du livre se présente dans *THE PILLOW BOOK*, non pas seulement dans l'art d'écrire les idéogrammes, mais également dans la fabrication du livre lui-même, dans le choix du papier et de son assemblage. Les outils nécessaires à cet art perpétué depuis des siècles possèdent une importance égale à celle du pinceau qui sert à noircir de mots les pages soigneusement reliées. Tout comme le corps du messenger de Nagiko représente la matérialité de ce message, le livre et sa qualité physique tiennent lieu de médiation entre l'écrivain, le lecteur et le texte lui-même. Par l'implication du toucher et du

geste dans la fabrication artisanale du livre, c'est encore une fois tout le côté sensuel, tactile principalement, qui se trouve au premier plan dans cet art millénaire. La précision et le soin démontrés à l'écran par les artisans de livres, ainsi que la panoplie d'outils nécessaires permettent un peu plus tard de créer un parallèle avec la fabrication du livre du corps de Jérôme.

Présente pendant tout le film, la métaphore de la peau comme papier et du corps comme livre, devient réalité lorsque Jérôme est littéralement transformé en livre. Pour l'éditeur, ce livre représente un objet sur lequel se transfère son besoin de présence; pour Nagiko, il s'agit d'un sacrilège qu'elle doit venger au même titre que l'abus sexuel fait à son père. Le travail méticuleux fait à partir de la peau de Jérôme reprend les mêmes gestes des artisans fabriquant des livres, renforçant ainsi le lien que Greenaway développe depuis la toute première scène de son film. Même dans la mort, la médiation entre le corps et le livre demeure indestructible.

4. LA REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA MÉMOIRE

La médiation à partir du corps ainsi que la mémoire de ce dernier ont été jusqu'ici développées largement. Le cinéma étant lui-même un médium, l'étude des différentes modalités qui permettent d'assurer la médiation cinématographique permet d'aborder la représentation de la mémoire d'un point de vue strictement visuel. Tout comme la calligraphie joue sur son aspect pictural, le langage visuel de Greenaway utilise le même découpage, la même classification de l'information, et de la réalité, permise par l'image. C'est à partir de cette concordance entre le fond et la forme qu'une analyse des divers procédés techniques présents dans *The Pillow Book* prennent sens.

4.1. LA SUPERPOSITION D'IMAGES

« En n'importe quel endroit de ce pays, il se produit une organisation spéciale de l'espace [...] j'y perçois la conjoncture d'un lointain et d'un morcellement, la juxtaposition de champs (au sens rural et visuel) à la fois discontinus et ouverts. »^[11]

Dans le film de Greenaway, les pays représentés sont le Japon et la Chine, mais le véritable voyage se déroule avant tout dans l'image cinématographique et les frontières de cet étrange pays qui sont formées par le cadre de la caméra dans lequel le réalisateur imagine l'espace et rompt avec les conventions. Les premières images du générique amorcent un travail sur la

représentation de la mémoire, et ce, grâce à l'utilisation de la profondeur de l'image à travers une superposition des images. Plus tôt, il a été question de l'amalgame entre la voix et la calligraphie dans le générique, afin d'introduire la place qu'occupe la tradition orale et écrite dans le récit. Maintenant, c'est au tour des images de s'amalgamer, de s'enchaîner, mais cette fois pour questionner la représentation de la mémoire.

Dans une multitude d'autres plans, des images sont surcadrées dans le même plan et donnent cette impression de profondeur et de simultanéité entre le passé de Sei Shônagon et le présent de Nagiko. Ce rapprochement crée un aplatissement de la temporalité puisqu'il n'existe plus de frontière ni entre les époques ni entre les lieux, rappelant du même coup le fonctionnement mnémonique humain. La mémoire du passé de Sei Shônagon est donnée à voir à travers la vie de Nagiko, représentant d'une certaine façon le rapprochement que ce personnage établit avec sa propre vie et celle de cette femme, toujours par l'intermédiaire de ses *Notes de chevet*. Celles-ci deviennent au niveau narratif une sorte de « machine à explorer le temps » pour reprendre ici l'expression du réalisateur. De plus, dans ce type de composition en enchâssement une particularité surgit : ce qui placé en avant-plan est secondaire dans l'intrigue et ce qui se trouve à l'arrière plan s'inscrit comme action principale. Ce choix n'est pas non plus très éloigné de ce qui se nomme « mémoire sélective » ; certains détails insignifiants restent marqués dans la mémoire alors que certains événements cruciaux de l'existence sombrent dans l'oubli. En définitive, c'est une mémoire formée d'échos lointains, de courts-circuits temporels qui se crée par l'enchâssement d'images, mais aussi par le surcadrage, sorte de contrepoint.

4.2. MISE EN ABÎME : LES CADRES DANS L'IMAGE

La mémoire de Nagiko, sa capacité à se souvenir, se présente dans ce film à travers une conception de l'art oriental et non occidental. Pour l'Occident, l'oeuvre est toujours encadrée, l'image depuis très longtemps se conceptualise à partir d'un cadre précis. Dans l'art japonais surtout, il n'existe pas de cadre matériel, mais plutôt une technique consistant à cerner les images dans l'oeuvre entière et donc de la création d'une multitude d'encadrements à l'intérieur de la toile. La calligraphie, cette « écriture idéographique qui semble à nos yeux dériver de la peinture »^[12] contribue aussi à l'élaboration de cette mise en abîme de l'image dans l'image par les différentes « fenêtres » qui apparaissent à l'écran. Pour Greenaway, le cinéma se situe constamment au

confluent de l'écriture et de l'image.

Dans ces plans, comme dans les superpositions, l'image s'inscrit dans une simultanéité du temps et de l'espace ; le spectateur peut voir à la fois ce qui n'est plus là et ce qui n'est pas encore là. Cette « voyance » accordée au spectateur par ces insertions de « fenêtres », voyance également renforcée par le récit en flash-back, dévoile à quel point ce film traite de la mémoire. L'histoire de Nagiko se déroule parallèlement à celle de Sei Shônagon et les liens qui unissent les vies de ces deux femmes (ex : la littérature et la sexualité) montrent comment il s'agit d'une histoire à jamais répétée. Ainsi, l'art pictural et scriptural se présente sous la forme d'une médiation de la mémoire dans le langage cinématographique, tout comme les *Notes de chevet* travaillent la question de la mémoire littéraire et le chant la mémoire traditionnelle orale.

4.3. LE FEU : L'OUBLI ET LA MÉMOIRE

Certaines images ne cessent de hanter Nagiko, par exemple la scène du souhait. D'autres au contraire requièrent d'être effacées pour rompre avec le passé, comme par exemple le mariage. Dans la superposition de plans, dans les « fenêtres » qui se multiplient et dans le montage saccadé et rapide des scènes à Kyoto, c'est une saturation d'images qui envahit le spectateur. Cette accumulation de signes, visuels et sonores, et la nécessité intrinsèque d'oubli qui s'y rattache est la même pour ce dernier que pour Nagiko. La mémoire possède ses propres règles et parmi celles-ci se trouve l'oubli. C'est pourquoi les deux incendies du film surviennent à des tournants décisifs de la vie de l'héroïne : le premier catalyse sa destinée puisqu'il la pousse à s'exiler en Chine, et le deuxième la ramène au Japon où elle donne naissance à un enfant. C'est bien sûr dans l'espoir d'oublier un épisode passé trop douloureux (mariage, mort de Jérôme) qu'elle enflamme ses livres et ses *Notes de chevet*. L'avenir ne peut être envisagé sans laisser derrière soi le poids de toutes ces traces sur le papier, de tous ces signes qui font mémoire du passé, et même si tout semble détruit, la mémoire habite un autre lieu indestructible, le corps. En donnant naissance à l'enfant de Jérôme, c'est en quelque sorte le corps de Nagiko qui commémore leur amour en créant un nouvel être, un corps qui, à son tour, reçoit l'inscription du voeu d'anniversaire par la main de sa mère.

Que se soit par les techniques utilisées dans le traitement des images ou par le choix des actions du récit, Greenaway met en place dans *The Pillow Book* un questionnement et une étude poussée sur le corps, sur son action médiatrice entre les êtres humains, mais également entre les signes

et leur transmission. Également lieu de la mémoire, le corps permet un voyage dans le temps, un retour dans le passé plus ou moins lointain, mais dans un désordre propre aux paradoxes qu'il renferme dans ses recoins les plus sombres. Littérale allégorie du corps comme livre, cette histoire explore les liens qui unissent depuis des millénaires l'écriture et la sexualité, à travers une lecture fantasmatique de l'Orient par l'Occident. À travers l'écriture des idéogrammes, véritable art graphique, c'est un combat des diverses pulsions qui animent les personnages qui se jouent à l'écran. Brûlés ou effacés par la pluie, les signes demeurent éphémères rappelant ainsi le besoin constant d'oubli de la mémoire. Le lien intrinsèque entre le corps et la littérature demeure, pour sa part, inscrit à jamais dans la chair des personnages, soit dans les pages du livre humain de Jérôme, soit dans la peau finalement tatouée de Nagiko.

Après avoir étudiée parallèlement la littérature et le cinéma au cégep Édouard-Montpetit, **Caroline Martin** opte pour des études en littérature à l'Université du Québec à Montréal. Intéressée par les théories psychanalytiques et féministes, elle développe un goût marqué pour la littérature latinoaméricaine. Toujours fidèle à son amour pour le septième art, ce premier cycle est parsemé de cours en cinéma qui aboutissent finalement à une maîtrise dont le mémoire s'intitule *Eyes Wide Shut* : un parcours initiatique du regard. Elle enseigne actuellement le cinéma américain au collège Ahuntsic à titre de stagiaire et donnera en avril une conférence à l'Université du Québec à Montréal sur la problématique de l'adaptation de *Traumnovelle* d'Arthur Schnitzler par Stanley Kubrick.

FILMOGRAPHIE

Greenaway, Peter. 1995. *The Pillow Book*. Coul., 126 min, Pays-Bas/ Grande-Bretagne, Production Kes Kasander.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Coll. « Les sentiers de la création », Genève : Albert Skira, 1970, 151p.

Beaucage, Paul. « The Pillow Book, Art et existence », *Séquences*, septembre 1997, no. 192, pp.40- 41.

Ciment, Michel. « Une femme émancipée comme beaucoup de mes héroïnes », Entretien avec Peter Greenaway, *Positif*, janvier 1997, no. 431, pp. 80-88

Scarpetta, Guy. « The Pillow Book; La volupté des signes », *Positif*, janvier 1997, no. 431, pp.74-79

Zumthor, Paul. *Performance, réception et lecture*. Coll. L'Univers des discours, Longueuil : Le Préambule, 1990, 129p.

Dictionnaire de la Psychanalyse, Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, 918p.

[1] Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Coll. « Les sentiers de la création », Genève : Albert Skira, 1970, p.7

[2] Zumthor, Paul. *Performance, réception, lecture*, Coll. L'Univers des discours, Longueuil : Le Préambule, 1990, p.88

[3] Zumthor, p.13

[4] *Ibid.*, p.18

[5] *Ibid.*, p.48-49

[6] Zumthor, p.80

[7] *Op. cit.*, 118

[8] *Op. cit.*, p.86

[9] *Op. cit.* p.115

[10] *ibid.*, p.115

[11] *ibid.*, p.145

[12] *ibid.*, p.116