

Le corps et le moi-peau : voie et mode de l'enveloppe

Le musée du silence, La petite pièce hexagonale, Une parfaite chambre de malade, de Yôko Ogawa, Traduits du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle. Actes Sud, « Domaine japonais », 320 p.; 112 p.; 160 p.

Danielle Fournier

Numéro 199, novembre–décembre 2004

Rêveries du corps : de métamorphoses en mutations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18961ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fournier, D. (2004). Le corps et le moi-peau : voie et mode de l'enveloppe / *Le musée du silence, La petite pièce hexagonale, Une parfaite chambre de malade*, de Yôko Ogawa, Traduits du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle. Actes Sud, « Domaine japonais », 320 p.; 112 p.; 160 p. *Spirale*, (199), 48–49.

LE CORPS ET LE MOI-PEAU : VOIE ET MODE DE L'ENVELOPPE

LE MUSÉE DU SILENCE. LA PETITE PIÈCE HEXAGONALE. UNE PARFAITE CHAMBRE DE MALADE de Yôko Ogawa
Traduits du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Actes Sud, « Domaine japonais », 320 p ; 112 p ; 160 p.

Si Yôko Ogawa n'était pas écrivaine, sans doute serait-elle chirurgienne : ses personnages disséqués en leurs moindres retranchements, sorte de créatures candides très souvent livrées à elles-mêmes, révèlent une amoralité étrange, troublante et surtout provocante. Partout explose le non-savoir que l'on a d'eux, et donc aussi de soi, dans un univers où, un rien décalés, nous plongeons dans un monde absurde qui nous fait passer de la position de lecteur à celle de voyeur. Le silence reste inquiétant et la douleur raffinée dans les romans d'Ogawa ; les récits vont sournoisement dans tous les sens ; ils remontent calmement, toutes veines vers le cœur, et pourtant ne consolent les muscles d'aucune peine associée à la posture non pas inconfortable, mais déconcertante dans laquelle l'étrange ravissement de la lecture nous a plongés.

Son œuvre, publiée chez Actes Sud, rend compte d'une production traduite en français depuis 1995 selon un ordre de publication différent de celui en japonais. Yôko Ogawa tisse des univers semblables à ceux de Louise Bourgeois avec ses araignées. L'espace mental dans lequel elle baigne participe à la fois d'une imprévisible intériorité, d'un dérèglement et d'une horreur presque physiques. Chacun des récits noue une nouvelle boucle. Aucune ne se défait, malgré le baroque qui semble habiter ses romans biscornus. Et chacun d'eux tente de formuler de manière presque obsessionnelle un non-dit révélateur, miroir de la perversité humaine. Les mots ne pourront jamais rendre du corps et le corps ne pourra jamais tout dire. Ni tout taire. Enveloppe et pellicule à la fois, il porte les traces de la mémoire et de souvenirs précis et s'éveille à la soumission comme à son contraire, l'abandon. Le corps reste le point nodal et central de l'écriture d'Ogawa : telle une corde vibrante, le corps participe d'une frontière floue entre ce qu'il est, c'est-à-dire aboutissement et lisière. Ces points de fuite ponctuent et entrelacent de manière elliptique le texte. Cependant, le corps a des liens complexes qui le relie à la vie et le tiennent en vie malgré cette part sombre, morbide, des désirs qui ne trouvent pas toujours en leur(s) objet(s) la satisfaction.

Les corps, comme les objets, sont bien souvent solitaires

Dans son roman, *Hôtel Iris*, paru en 2000 chez Actes Sud, Yôko Ogawa s'aventurait sur les pentes dangereuses de la perversion autour de laquelle s'articulait un inqualifiable du corps et du désir. Ses trois derniers livres, *Le musée du silence*, *Une parfaite chambre de malade* et *La petite pièce hexagonale* peignent une société où les rêves ont basculé, où les repères n'existent plus dans cet univers codifié, et quelque chose de l'absurde beckettien s'y trouve comme en miroir. Les idéaux tiennent aux visages fermés, glacés en quelque sorte par une impossible peau, un moi ficelé mais fixé à l'envers. Le monde dans lequel évoluent ses personnages est un monde où la lumière parvient difficilement. Ces derniers sont peu nombreux et vivent les uns sur les autres et chacun porte sur soi et en soi le corps de l'autre. En général, ses récits invalident le cours « normal » des choses. Dans *Le musée du silence*, un jeune muséographe est invité à mettre en scène une collection particulière. Une très vieille et très laide dame collectionne depuis toujours une panoplie hétéroclite d'objets, reliques ou vestiges d'un passé révolu. La caractéristique commune à tous ces objets est simple : ils ont été subtilisés quelques heures après la mort de leur propriétaire et tous portent la trace d'une intimité entre l'objet et le défunt. L'aident dans l'entreprise de reconstruction du réel des objets, les mots de cette femme, sa jolie jeune fille adoptive, un jardinier à tout faire et son épouse. Là, toutefois, prime l'inquiétante étrangeté du silence. Des moines vêtus de peaux de bison des roches blanches ont fait vœu de silence. Le silence autour de l'origine de la jeune fille. Le silence du frère du narrateur qui ne répond à aucune de ses lettres. Le silence autour de l'attentat terroriste qui a marqué, d'une cicatrice étoilée, la joue de la jeune fille, tué un moine et permis au narrateur de voler son premier objet : une peau de bison des roches blanches. Le silence aussi autour des meurtres en série desquels proviendront les mamelons des jeunes femmes qui ont été tuées. « *Le silence qui doit exister en nous, pas autour.* » Dans ce lieu clos où se situe le récit, comme la plupart des autres récits d'Ogawa, les intérieurs ne sont pas seulement vieilliss, ils sont hors temps ; les corps usés sont défaits, érodés, et d'une certaine manière malades ou happés par

un monde étrange, à la limite du fantastique. Le narrateur, dans ce roman, est un homme discret et humble, alors qu'en général les narrateurs d'Ogawa sont plutôt des femmes, narratrices fragiles et solitaires. Ici, ce sera la vieille châtelaine, arrogante et intemporelle, qui passera la parole au narrateur ; celui-ci deviendra en quelque sorte le contrebandier liant le passé au présent, le corps maternel, le maître des lieux.

Ce roman sur la chair et la parole réactualise le passé et lui permet de rester là, présent, à travers des objets-corps, malgré et par-delà la mort. L'obsession du corps, de ses signifiants devrait-on aussi dire, hante l'écriture d'Ogawa et peut même aller jusqu'à engourdir ; l'intériorité, la douleur suave et subtile gèlent le corps comme l'est celui du moine dans le froid, comme le sera aussi celui du narrateur quand, voulant s'enfuir afin de retrouver son frère, il se fera rattraper par la jeune fille. Fidèle à sa mère adoptive et à leur projet devenu commun, elle lui dira : « *Tout est prêt pour raconter.* » Sa parole aura enfin trouvé le chemin sinueux de son corps et remplacé la voix de la vieille dame pour qui « *[d]ès qu'elle ouvrait la bouche, les mots s'écoulaient avec aisance, comme si elle dévidait une pelote de laine.* »

Ce roman baroque est une quête de la parole : il se sert des objets-corps pour dire les mots et les maux du corps malade du signifiant. Non pas quête de la vérité ou recherche de la vérité. Non, aucun personnage ne tente de la connaître, voire de la re-connaître puisque, de toute façon, celle-ci fait basculer le quotidien dans un fantastique où le présent n'est pas plus réel que le passé, car on ne peut ni voir le temps ni le retenir — ne restent que les objets qui soutiennent eux, la présence d'un corps. Cette rencontre entre le voir et le voler est plus qu'un motif narratif. L'objet dérobé garde la trace du corps, il annonce le corps mort et en même temps le soustrait au silence. Là est toute sa signification. La vieille dame et le muséographe échappent à la fois au regard du mort (ce qui va de soi), mais aussi au regard des autres. Personne ne saura ce qu'ils ont cambriolé ni même qu'ils ont volé. L'objet-corps énonce ainsi la relation entre un mort et un vivant, c'est-à-dire la transmission d'un savoir lié aux frissons et aux émois d'un désir obsessionnel — ne rien laisser aller du corps. Ne rien laisser partir. Entrer en possession d'un objet, et pas n'importe lequel, c'est

maîtriser le corps de l'autre et l'empêcher de partir à tout jamais. Cet objet structuré et polyvalent supporte le fantasme : l'histoire d'un objet et d'un sujet à jamais gravé dans la mémoire universelle. Le rapt de l'objet-corps est un premier plaisir et le fait de l'exposer en vitrine vient qualifier le désir. On le traverse, il ne se sépare plus, protégé dans le cadre strict du musée du silence; il conditionne le regard et, dans ce point de fuite, filtre la relation composée de plaisir, de transgression et d'interdit sans faire écran avec le corps d'où il tire son origine. Seul avec les autres, il devient porteur de tous les signifiants et ainsi supporte toutes les histoires. Dans cette ambiance troublante, la mémoire résume et fixe la vie de ces objets-corps. Peut-être le musée se refermera-t-il sur lui-même, atemporel plutôt qu'intemporel.

La petite pièce à raconter

La voix narrative de *La petite pièce hexagonale* dissimule un « je » translucide presque glacé. L'écriture lisse, voire cristalline, abrite une descente aux enfers, ne révèle ni le bien ni le mal, côtoie la parole et les dérèglements des sens. Quelque chose, encore une fois, se casse et casse la narratrice — qui n'a d'ailleurs pas de prénom... — étrangère à elle-même. Dans *Le musée du silence*, le narrateur est un homme, dans ce récit, une femme. L'élément déclencheur les plonge tous les deux dans un univers qui les obligera à se fondre et à s'abîmer dans la parole car, ici encore, la parole est la voix et la voie du corps. Les narrateurs sont curieux : leur curiosité est étrange, obsessionnelle, et ils tentent désespérément, comme si la chose était possible, de mesurer leur angoisse.

La narratrice croise deux femmes dans les vestiaires d'une piscine. Attirée par la plus jeune, une femme banale et effacée, la narratrice s'adresse à elle et lui pose tant de questions qu'elle en viendra à manquer un rendez-vous galant avec un jeune homme, relation qui semblait pouvoir déboucher sur l'amour. Quelques jours plus tard, elle retrouve ces deux femmes. Elle les suit longtemps à travers la ville, dans le froid et l'obscurité, avant d'entrer dans un immeuble misérable où elle sera accueillie par un homme plus jeune, visiblement le fils d'une des deux femmes, la plus âgée. Celui-ci l'invite à entrer. Dans une loge de gardien, une pièce chauffée, et parmi d'autres, ces deux femmes, assises. Elles attendent leur tour afin de pénétrer dans la petite pièce hexagonale. La parole et donc, semblablement au *Musée du silence*, le silence. La grande armoire, complètement insonorisée, ouvre à la parole. Celui qui y entre y dit ce qu'il veut. En sortant, il laisse dans une coupe une pièce de monnaie. Il peut aussi prendre un thé. La narratrice s'y introduira, d'abord méfiante, puis avec circonspection, pour y parler à son tour.

Récit de l'attente et récit du secret : le lecteur ne sait rien de ce qui se dit dans la petite pièce.

Les êtres qui se croisent ne se re-connaissent pas. La relation qui aurait pu naître entre la narratrice et Yuzuru, le fils protecteur de la petite pièce hexagonale, ne prendra jamais forme, ni corps, et ne laissera comme souvenir qu'un doigt posé sur les lèvres. Si les personnages se cherchent, ils ne se trouvent pas. Et ce qu'ils cherchent, ça ne se trouve pas en dehors de la parole, d'un *moi-peau*, enveloppe d'un corps brisé. En effet, la narratrice a mal au dos et finira par faire le lien entre ce mal et la séparation d'avec son ancien amant médecin, Michio, qu'elle a quitté parce qu'elle avait « *commencé à le détester d'une manière insupportable. Pas parce que j'aimais quelqu'un d'autre, écrit-elle, ou qu'il avait été violent avec moi. Je le détestais tout simplement alors que je n'avais aucune raison de le faire.* »

L'enveloppe de son corps parle. Elle ira dans cette petite pièce apprendre qu'il ne faut « *pas raconter n'importe quoi à l'extérieur de la petite pièce* », car les mots qui montent jusqu'à la bouche parlent depuis ce silence intérieur et portent les traces d'un certain vertige de la parole. Une des difficultés de la situation analytique relève sans doute de ce que tout repose sur le fait de parole et que cette parole n'a aucune distance avec le corps. Même si le corps est, dans une certaine mesure, mis en demeure de ne pas trop se manifester, la parole ne tient pas ailleurs que dans ce corps et se charge de toutes les significations affectives. Les mots comblent le vide et, en même temps, ils en créent un, mais s'ils remplissent l'espace de la petite pièce, il ne faut pas parler aux autres des mots prononcés car cela leur enlève toute signification. La signification tient donc aux murs d'un lieu clos, faiblement éclairé et où celui qu'on y rencontre n'est autre que soi. Il faut qu'il y ait un tiers pour empêcher la folie et ce sera un céramiste qui acceptera de jouer ce rôle. Même s'ils ont une rapide et expéditive relation sexuelle (devrait-on dire thérapeutique?), et quoiqu'elle ait aussi l'impression pesante de porter un autre corps sur le sien, la seule chose dont elle se souviendra sera sa voix.

Où commence le corps? Où finit-il?

Tout ce qui prend place dans le corps de la narratrice fait signe et participe de la parole. Et donc du silence. De la souffrance dans le corps ou de la parole, qu'est-ce qui est venu en premier? Les maux ou les mots? Le corps soumis à la douleur passe outre pour jouir et faire acte de parole, non pas une parole déchet, mais une production particulière qui a lieu et qui a un lieu où se dire quand la parole retarde l'isolement, sans pouvoir s'expliquer. Un lieu où il est possible de se donner un corps et de le perdre tout en retrouvant un espace du corporel, orphelin en quelque sorte d'une indicible généalogie. Ainsi, lors de son dernier passage dans la petite pièce, la narratrice sent que la douleur qui l'habite est un être vivant qui a élu domicile dans son dos; désormais, elle peut l'évacuer et parler. Mais parler,

c'est aussi se séparer; parler, c'est se rendre compte de l'inéluctable et de l'implacable puisque quand nous parlons, c'est notre voix qui nous revient...

Proches parents d'Artaud et de son théâtre de la cruauté, les personnages d'Ogawa mettent en scène des fantasmes où la chair exhibe son âme et où les fêlures psychiques et physiques révèlent l'équivoque de l'être humain dans le labyrinthe de son corps. Peut-être commence-t-il là où il s'achève, dans une écriture blanche aux phrases épurées et coupées au scalpel, dans cette écriture au rythme chromatique pour laquelle l'analyse scrupuleuse des sentiments et des personnages fantomatiques accompagne un temps hors temps pendant qu'elle interroge la part de l'ombre et celle de la lumière, quand la peur, la haine et l'amour sont des états limites.

Parmi les nombreuses nouvelles que Yoko Ogawa a également publiées, et toujours dans un même univers, *Une parfaite chambre de malade* traite du pourrissement du corps et donc, de la propreté et de la pureté. Une sœur voit son frère mourir d'une maladie de l'estomac. Il mange de moins en moins jusqu'à ne plus manger du tout. Son corps devient semblable à un objet de verre. La narratrice se réfugie dans cette chambre pure, inodore, incolore pour dire la souffrance qui les a habités, elle et son frère : une mère folle qui a toujours laissé traîner la nourriture jusqu'à ce qu'elle se décompose et qui a fini par oublier qu'elle le faisait. Elle cherche avec passion à dénouer sa souffrance à elle seule : un mariage raté avec un scientifique dont les liens se limitent à la nourriture, aux repas, à la vaisselle, au gras et à la saleté. La souffrance de son désir pour le médecin traitant avec qui elle aura une relation sexuelle d'une seule nuit. Et le corps resté seul.

Les personnages parlent peu et pourtant s'exhortent les uns les autres à exister, à brutalement exister. Ils vivent dans des univers menacés et menaçants où la sexualité, la mort, le corps sont confrontés à un rituel sacré qui conduit à se demander si la nécessité d'être participe à la logique de la vie quand on ne sait plus très bien si le corps va vers la mort ou si c'est la mort qui vient à lui. Dans ce réel travesti, imaginaire, le corps reconnaît au désarroi son énigme et l'invouable primauté de la jouissance, malgré la brume qui flotte tout autour.

Sans doute le corps est-il ce que nous avons de plus près et de plus éloigné. Sans doute est-il aussi ce que nous sommes, sans l'avoir, et ce que nous avons, sans l'être. C'est ce que certains appellent le phallus, d'autres, le continent noir. Toutefois, n'y a-t-il qu'un seul corps? Et d'un seul sexe à la fois? À ces interrogations, aucune réponse. Restent l'écriture et des univers de fiction qui essayent, du bout des doigts, de tisser des liens de dentelle entre la matière et l'idée de ce que la matière peut être; mais cela émerge tout doucement et de façon elliptique, comme les récits de Yoko Ogawa.

DANIELLE FOURNIER