



HAL
open science

Yôko Ogawa : œuvrer au corps secret

Anne-Elisabeth Halpern

► **To cite this version:**

Anne-Elisabeth Halpern. Yôko Ogawa : œuvrer au corps secret. Alain Trouvé et al. Le corps à l'œuvre, 8, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.45-62, 2014, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782374961958. 10.4000/books.epure.1520 . hal-04223832

HAL Id: hal-04223832

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04223832>

Submitted on 30 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

Le corps à l'œuvre

Éditions et Presses universitaires de Reims

Yôko Ogawa : œuvrer au corps secret

Anne-Élisabeth Halpern

DOI : 10.4000/books.epure.1520
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2014
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture n°8
EAN électronique : 9782374961958



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

HALPERN, Anne-Élisabeth. *Yôko Ogawa : œuvrer au corps secret* In : *Le corps à l'œuvre* [en ligne].
Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2014 (généré le 30 septembre 2023). Disponible
sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1520>>. ISBN : 9782374961958. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1520>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2014
Licence OpenEdition Books

Yôko Ogawa : œuvrer au corps secret

Anne-Élisabeth Halpern

- 1 L'un des premiers romans modernes est l'œuvre d'une femme, japonaise qui, sous le pseudonyme de Murasaki Shikibu, au début du XI^e siècle, a ouvert avec le *Roman du Genji* la voie à une longue tradition d'écriture féminine dans une société japonaise très misogyne et machiste. Si les femmes japonaises ont peu écrit du XIII^e au XIX^e siècle, elles se sont rattrapées ensuite et au XX^e siècle, dans un Japon où la dominance mâle a dû lâcher du lest social, ces romancières ont en commun d'être d'une grande lucidité psychologique, sans illusion sur les rapports sociaux, et dans le refus du sentimentalisme auquel on voudrait trop souvent les réduire. Même dans l'univers des mangas contemporains, ceux qui sont créés par des femmes sont souvent moins mièvres que ceux des hommes.
- 2 Le pays du soleil levant est un territoire culturel où le corps est remodelé (du sumo à la geisha), maîtrisé par le rite (du nô au seppuku) ou par la gestuelle sociale (sauf dans l'intimité, les corps ne se touchent pas), malmené (violence des représentations érotiques, cruauté relevée dans l'Histoire), en tout cas jamais absent quoique dans une posture d'effacement. Mais c'est aussi le pays où est perçue avec acuité la fragilité du corps sujet aux tremblements de terre quasi quotidiens (sans compter les grands séismes tels celui du Kanto en 1923, de Kobe en 1995, du Tohoku de 2011), aux typhons, etc., mais éprouvé aussi par l'histoire sur son territoire (Hiroshima, Nagasaki). Sous ce corps tantôt exhibé (pagne des sumos ou des serfs) tantôt dissimulé (kimono), sous l'apparente neutralité des sentiments, existe un corps secret, animé de pulsions, d'émotions.
- 3 Pourtant le corps n'étant pas du langage, se pose la question de son passage dans la littérature. Ogawa y répond en lui faisant occuper l'espace et en métaphorisant cette inscription spatiale. Le corps secret affleure à la surface de l'espace géographique et littéraire. Plus largement, la littérature japonaise est à la mesure de ces comportements du corps matériel et les récits, notamment, sont souvent des histoires de corps au moins autant que des questions de psychologie, qu'il s'agisse de Kawabata, Mishima,

Soseki, Tanizaki, Inoue, Abe, etc. En particulier, elle égrène une galerie infinie de personnages pervers ou physiquement démunis, une littérature de la cruauté au sens artaudien du terme, dans laquelle Ogawa a trouvé presque naturellement sa place. Pour autant, ce corps romanesque n'est pas ancré dans un univers spécifiquement japonais, quoique son évolution au sein de la société japonaise induise des sensations et des sentiments difficilement exportables.

- 4 Née en 1962, Yôko Ogawa a étudié à l'université Waseda à Tokyo (comme Murakami Haruki), puis travaillé à Okayama et est devenue écrivain en 1986. Pour sa prose simple et sans remous apparent, elle a reçu de nombreux prix, notamment le prix Kaien pour *La Désagrégation du papillon* (son premier roman) en 1988, puis le prix Akutagawa pour *La Grossesse* (1991) qui l'adoubent comme romancière.
- 5 Elle appartient à une constellation de romancières japonaises contemporaines au nombre desquelles Yôko Tawada écrivant en allemand à cause de Kafka et se référant à Butor¹, mais aussi Yûko Tsushima, fille du romancier Ozamu Dazai et révoltée contre l'aliénation féminine. En un sens Ogawa est également proche de Rieko Matsuura qui, avec *Pénis d'orteil*, propose une analyse du désir et de l'identité sexuelle se réclamant de Mishima et Genet, ou des réflexions amères de l'héroïne de *Kitchen* de Banana Yoshimoto.
- 6 À 13 ans, Ogawa lit le *Journal* d'Anne Frank : « Avec ce livre, j'ai rencontré les mots. Et la cruauté. Celle de l'Holocauste, d'Hiroshima »². Ce récit fondateur de l'écriture est le témoignage d'une jeune fille, sans prétention au littéraire, dont la sobriété de l'écriture est en décalage avec l'horreur du contenu, pour une relation où le corps est contraint, maintenu au secret. « Mots » et « cruauté » s'équivalent dans une certaine mesure et en eux se correspondent deux drames de l'Histoire du xx^e siècle : les bombardements américains sur le Japon et les camps d'extermination nazis. Cette entrée en littérature sous le signe du négatif dans l'Histoire donnera lieu à une vingtaine de récits (nouvelles, romans) à ce jour, en apparence simples et rationnels, mais dans lesquels affleurent fantasmes du corps et cruauté fétichiste dans une société en décrépitude.

Le désœuvrement spatial : de la ruine à l'enfermement

- 7 Les lieux privilégiés de ces récits sont ceux, publics, où le corps n'est que de passage, et sans avoir eu le choix de s'y trouver (orphelinat, cité universitaire, hôtel, maternité, hôpital), espaces paradoxalement mal protégés au rebours de leur fonction première, ou, à l'inverse, emblématiques d'une fixation mortifère (musée). Ce sont des lieux de fiches, d'organisation, mais dont la fonction classificatrice peine à contrer leur effondrement général. Ils sont en effet généralement vétustes (la maternité de *La Grossesse*, l'orphelinat de *La Piscine*), se dégradant peu à peu (le laboratoire de *L'Annulaire*), ou en voie d'abandon (la résidence des *Abeilles*).
- 8 Ce sont également des lieux secrets au sens étymologique : séparés, à part, à la périphérie urbaine ou écartés du centre social, au rebours encore de leur fonction officielle les plaçant, théoriquement, au cœur du dispositif collectif. Ainsi, *La Piscine* se déroule dans un orphelinat en banlieue d'une ville, valant comme expansion du corps de la narratrice tenu au secret.
- 9 Quoique gagnés par un délabrement inéluctable, ces espaces restent un tant soit peu habités : résidence universitaire des *Abeilles* désertée sauf par son directeur et le cousin

de la narratrice, maternité presque en ruines de *La Grossesse* où accouche quand même une jeune femme, laboratoire dans une ancienne résidence universitaire de *L'Annuaire* où logent encore deux vieilles pensionnaires. L'hôtel comme assoupi d'*Amours en marge* fait moins office de pension que de lieu de réunions occasionnelles.

- 10 Au lieu de les protéger, les murs, tout délabrés qu'ils fussent, construisent la prison des corps qui y sont cloîtrés, volontairement ou non. Et parfois jusqu'à un emboîtement vertigineux. Ainsi la jeune narratrice de *La Piscine*, enfermée entre les murs d'un orphelinat dont elle ne peut sortir puisqu'elle est la fille du directeur, contemple-t-elle, dans une piscine couverte, le corps d'un adolescent, plongeur aux lignes parfaites, capable d'entrer sans remous dans l'eau et d'en ressortir comme indemne. Cette même narratrice empoisonne une autre petite orpheline avec un chou à la crème moisi qu'elle extirpe d'une boîte conservée dans un tiroir. Des murs de l'orphelinat au chou fourré de moisissure qui finira dans l'estomac de la fillette, en passant par les maillots moulants de l'adolescent dans le bocal de la piscine, la chambre exigüe de la narratrice, l'espace tout entier empêche la liberté et le développement, et favorise même les actes extrêmes.
- 11 Le directeur de la cité universitaire des *Abeilles* a, lui, perdu l'usage de ses deux bras et d'une jambe. Cloîtré dans sa résidence, puis dans sa chambre et enfin dans son lit, avec la cage thoracique qui se déforme autour de son cœur qu'elle écrasera bientôt, il est la proie de l'espace de son corps avant que d'être la victime des espaces géographiques. Ou encore : les spécimens de souvenirs naturalisés dans *L'Annuaire* encombrant peu à peu le bâtiment – une ancienne résidence universitaire encore. Au moment d'écouter une partition dont la propriétaire veut naturaliser le son et l'atmosphère musicale, quatre personnages se retrouvent dans la chambre exigüe d'une vieille pensionnaire qui n'en est jamais sortie, occupée par un piano qui dévore toute la place.
- 12 L'enfermement du corps est du reste triple : d'abord contraint dans les espaces devenant des extensions corporelles de son empêchement, il est ensuite en proie à l'abandon social qui isole les sujets, et enfin, il connaît l'emprisonnement des organes et du cerveau dans une enveloppe corporelle qui est tout sauf intacte.

Désœuvrement du corps social et altérations du corps physique

- 13 Les espaces partiellement désaffectés sont le signe d'un désœuvrement social généralisé qui, à l'échelle des personnages, se manifeste, physiquement et existentiellement, par la dissolution des contours du corps sinon vraiment désintégré, du moins ayant perdu son intégrité première. S'ils sont matériellement entiers, les corps chez Ogawa sont soit mentalement déséquilibrés, soit morts. L'organisme, très vite, se morcèle et se réduit à une collection de membres (tel le directeur de la cité universitaire des *Abeilles*) ou d'organes disparates (une cicatrice à la joue, un bout de doigt sectionné dans *L'Annuaire*, comme indépendants du corps), offrant l'image d'une société dont la cohésion a été perdue, moins par manœuvre délibérée que par délitement involontaire.
- 14 Dans cette ténuité d'action, qui n'est pas nulle pourtant et engage souvent des processus vitaux, l'œuvre du corps désœuvré se défait et l'on assiste à une disparition programmée des êtres et des choses contre laquelle seul le classement est une arme de

lutte à peu près efficace, un substitut physique de la mémoire peu fiable : le temps n'est en effet pas moins délétère que l'espace dans cet univers. Ainsi en va-t-il du classement des spécimens de souvenirs stockés dans des tubes au laboratoire du professeur Deshimaru :

Tous les spécimens sont rangés et conservés par nos soins. C'est la règle. Bien sûr, nos clients peuvent venir leur rendre visite quand ils le désirent. Mais la plupart des gens ne reviennent jamais ici. C'est le cas aussi pour la jeune fille aux champignons. Parce que le sens de ces spécimens est d'enfermer, séparer et achever. Personne n'apporte d'objets pour s'en souvenir encore et encore avec nostalgie. (*L'Annuaire*, 23)

- 15 Les personnages sont si peu corporels et individualisés que leur identité se réduit à un prénom (Aya et Jun de *La Piscine*), voire une initiale (Y dans *Amours en marge*). Très peu ont un nom de famille (Deshimaru dans *L'Annuaire*). La dame pianiste qui meurt n'est désignée que par son numéro de chambre (309), comme les numéros des tubes conservés dans cet étrange laboratoire. L'humanité se réduit à une nomenclature et l'identité se résume à un corps approximatif.

[Directeur de la cité U] La première fois que je rencontre quelqu'un, je ne fais jamais attention à sa tenue ni à sa personnalité. La seule chose qui m'intéresse, c'est son corps en tant qu'organisme. Uniquement l'organisme. (*Les Abeilles*, 100)

Quand je me souviens des gens, c'est d'un corps composé de bras, de jambes, d'un cou, d'épaules, d'un buste, d'un bassin, de muscles et d'os. Il n'y a pas de visage. [...] C'est comme si je feuilletais un dictionnaire médical. (*Les Abeilles*, 100-101)

- 16 Ces corps amenuisés à la taille d'une entrée de dictionnaire, ou condensés jusqu'à s'insérer dans un tube à essai sont en outre marqués par des fêlures mentales aux séquelles physiologiques ou franchement des blessures physiques qui ont modifié leur rapport au monde. Ils sont le plus souvent la monstration de la déviance, du manque, de la douleur. Pour un rare corps parfait, tous les autres sont malades, handicapés : la surdité dans *Amours en marge*, l'aphasie dans *La Mer*, la confrontation avec la mort dans *Le Musée du silence* et dans *Une parfaite chambre de malade*, le directeur de la cité universitaire unijambiste et sans bras des *Abeilles* et dont les côtes se déformant écrasent peu à peu le cœur, le corps difforme de la sœur de la narratrice dans *La Grossesse* – cette dernière étant envisagée comme monstruosité.
- 17 Amputations, blessures, lésions plus ou moins graves, ou carrément disparitions (l'étudiant en mathématiques, le cousin dans *Les Abeilles*) sont le lot de tous les personnages. Vieux, ils sont du reste voués à une mort proche : la vieille pensionnaire pianiste de *L'Annuaire* ; le vieillard dans *Hôtel Iris* qui retarde ce moment par une aliénation sadomasochiste de la narratrice, le frère d'*Une parfaite chambre de malade*, que sa sœur vient souvent voir puisqu'elle est secrétaire du centre universitaire médical où il meurt.
- 18 Même les corps apparemment parfaits et intègres sont minés : l'adolescent plongeur de *La Piscine* est un orphelin solitaire qui ne trouve pas de famille d'accueil, le cousin au corps athlétique des *Abeilles* a disparu comme l'autre étudiant de mathématiques aux mains parfaites, etc. L'intégrité physique, suspecte en soi, est, ailleurs, l'enveloppe du sadisme : Deshimaru, le directeur de l'institut dans *L'Annuaire* offre ainsi des souliers diaboliques à son employée et l'aliène jusqu'à sa mort supposée. Quant à la narratrice de *La Grossesse* elle envisage difficilement la normalité d'un couple :

Cela m'apparaît un peu comme une étrange entité gazeuse. Un corps éphémère, sans contours ni forme, qu'on a du mal à distinguer dans la transparence de son flacon triangulaire, au laboratoire. (*La Grossesse*, 145)

- 19 Les corps supposément « normaux » et ordinaires, eux, sont absents : le mari de la narratrice des *Abeilles* est en Suède et essaie de la faire venir, en vain. Ou morts : ainsi le compagnon de Ryoko qui se suicide et dont on apprend la vie après-coup et surtout son talent à classer les parfums (*Parfum de glace*). Ce corps morcelé, partitionné, est l'image extérieure d'un inconscient que la romancière veut scruter, à la marge, sans frontières délimitées et attendues, comme elle le précise dans un entretien :

Je souhaite révéler à travers mes récits la face cachée de l'homme, la faiblesse et la sauvagerie qui sont en chacun de nous. Je n'ai jamais considéré qu'il existait une morale : le beau et le laid, le bien et le mal, le blanc et le noir ne s'opposent pas, ils se côtoient, s'emmêlent de façon très équivoque. Je m'intéresse à la limite vaine qui est censée les séparer.³

- 20 Il faudrait analyser en détail par exemple le dispositif d'*Une petite pièce hexagonale* sorte de confessionnal psychanalytique installé dans une piscine.
- 21 Aucun espoir n'est à attendre pour tous ces personnages pris dans le vertige de leur perte. On pense à Tanizaki, à Mishima, au cinéma d'Oshima et de Kitano. Ogawa est manifestement influencée par des romanciers contemporains tels que Haruki Murakami. On y entend également une petite musique désespérée comme chez Capote, Carver ou Auster.

Corps animal, corps obscène

- 22 Ce désœuvrement des corps ouvre la possibilité de la cruauté aussi bien que de l'obscène. Indiscrétion même, impudicité, fracture du secret érigé en bien absolu, l'obscène est ce qu'on doit éviter ou cacher⁴ ; il appelle le voile ou le détour. L'étymologie viendrait de la composition de *ob-* (devant, et donc au-dehors au vu de tous) et de *scaena* (lieu extérieur de verdure aussi bien que la scène où s'exhibe l'action théâtrale) d'un *skênê* grec qui articulait déjà intérieur et extérieur désignant une tente ou une cabane. Psychiquement, l'obscène est le contraire de la pudeur associée à la rougeur du visage (principalement les femmes, évidemment...) valant comme seul signe visible d'un secret qu'on eût voulu maintenir dissimulé, quand l'obscène exhibe, au contraire. Il y a obscénité dans les œuvres d'Ogawa en ce sens que la morale de l'action en est absente, et que le sujet renonce facilement à son corps intime, tout comme il est prêt à lâcher le corps d'autrui. C'est le rapport problématique des corps qui fonde leur obscénité, au sens où Bataille lie l'obscène à une animalité spirituelle, passée par le filtre de l'humain, une animalité humaine qui est affaire de relation :

Nous ne pouvons dire : « ceci » est obscène. L'obscénité est une relation. Il n'y a pas de « l'obscénité » comme il y a du « feu » ou du « sang » mais seulement comme il y a, par exemple, « outrage à la pudeur ». Ceci est obscène si cette personne le voit et le dit, ce n'est pas exactement un objet, mais une relation entre un objet et l'esprit d'une personne.⁵

- 23 Ainsi, à la suite d'un épisode fétichiste au cours duquel Deshimaru offre de nouvelles chaussures à la narratrice lui enjoignant de ne plus jamais les quitter, les deux protagonistes font l'amour, mais les corps ne sortent ni assouvis, ni exaltés de cet échange clinique (dans une salle de bains désaffectée) :

Nous étions restés tellement longtemps sans bouger que j'avais l'impression d'avoir été transformée en un spécimen incorporé à lui. (L'Annuaire, 50)

- 24 La fusion des corps demeure, de façon attendue, un horizon inatteignable, pour les adultes aussi bien que pour les adolescents à peine pubères :

Je suffoquais du désir de me baigner à la source qui se trouvait au plus profond de sa douceur, avant d'essuyer mon corps au coton douillet de son âme. (La Piscine, 27)

- 25 Faute de cette communion, la narratrice jouira des pleurs d'un bébé qu'elle empoisonnera tranquillement. Au corps parfait mais provisoire – puisque d'un adolescent qui demeure orphelin sans famille d'accueil –, la jeune fille oppose donc le corps de Rie, bébé d'un an et demi :

Les cuisses des bébés, si différentes soient-elles, foncées et parsemées de taches, irritées par une éruption quelconque, ou couvertes de stries tellement elles sont potelées, attirent toujours mon regard. Les cuisses des bébés deviennent érotiques à force d'être sans défense, et semblent d'une fraîcheur étrange, comme si elles appartenaient à un autre être vivant. (La Piscine, 33)

- 26 Érotisme et sadisme se mêlent ici, la narratrice rêvant « qu'au bout d'un moment ses cuisses veloutées se couvrent de moisi comme un duvet teint avec une poudre colorée ».

Chaque fois que j'apercevais la poubelle au sous-sol, j'imaginai des moisissures se développant sur ses cuisses (La Piscine, 47)

- 27 Les pleurs de l'enfant « si violents qu'ils faisaient craindre une quelconque rupture à l'intérieur de son corps », assouissent son « sentiment de cruauté » (La Piscine, 34). Cette cruauté est poussée jusqu'au crime, puisque la narratrice, Aya, finit par lui faire manger un chou à la crème moisi :

Elle était comme un paquet de chiffons mouillés. Des petites taches rosées parsemaient ses joues, ses mains et ses cuisses. C'était comme si le chou à la crème pourri avait corrompu ses viscères, donnant ainsi naissance à des moisissures rosées. (La Piscine, 54)

- 28 Le corps enfantin est non seulement un terrain favorable à la cruauté, mais encore il est obscène parce qu'il exhibe, justement, ce que le corps adulte dissimule et garde secret :

Alors qu'en parvenant à l'âge adulte, chacun arrive à trouver quelque part un endroit secret pour y cacher angoisse, solitude, peur ou tristesse, les enfants n'arrivent pas à dissimuler, et dispersent tout sous forme de pleurs. Je voudrais lécher tranquillement ces larmes. Je voudrais, en passant ma langue sur cet endroit fragile qui suppure, blesser encore plus profondément le cœur humain. (La Piscine, 35)

- 29 Même encore à l'état de fœtus, le corps enfantin tombe sous le coup de la suspicion d'obscénité. Dans *La Grossesse*, la narratrice ne comprenant plus l'éloignement du corps de sa sœur enceinte qu'elle trouve particulièrement obscène et pathologique, cuit pour elle de la confiture de pamplemousses américains dont elle la gave alors qu'elle a lu que les pesticides employés pour leur culture sont nocifs pour les embryons. La cruauté s'exerce alors contre la mère et l'enfant à venir. La fin de la nouvelle raconte l'accouchement de la mère, et la visite de la narratrice à la maternité, allant « à la rencontre du bébé détruit de [sa] sœur » (La Grossesse, 196).

- 30 L'obscénité en lien avec l'érotisme ne se manifeste pas seulement par un trop-plein d'apparition, d'exhibition, mais parfois par un manque : c'est l'érotisme d'une cicatrice sur la joue et d'un bout d'annuaire manquant qui conduira deux jeunes filles à s'offrir en sacrifice au taxidermiste très étrange de *L'Annuaire* auquel elles laisseront leur peau, à strictement parler, leur vie, suppose-t-on puisque rien n'est explicitement dit.

- 31 Le lien, originel, entre souffrance et esthétique (le sentir relevant de l'*aesthesis*) est prégnant dans cet œuvre romanesque tout entier. Il l'est encore davantage si l'on songe que l'esthétique, sortant la sensation de son immédiateté, la métamorphose en objet

sinon d'art, du moins culturel. Le langage endosse manifestement cette fonction dans le travail d'Ogawa.

Œuvrer au désœuvrement du texte et du corps

- 32 En général le récit est conduit par une narratrice à la première personne (sauf *Le Musée du silence*), comme indifférente au monde, mais capable de commettre l'irréparable sans état d'âme, sans jugement moral, presque involontairement, par ennui. Ces narratrices omniscientes ne livrent que peu de leurs pensées, préférant distiller le compte rendu d'actions ordinaires qui s'égrènent dans la répétition des jours et qui mettent en jeu tel ou tel organe du corps, comme indépendant de la pensée, et comme reste désastreux d'un tout qui s'est éparpillé dans le détail.
- 33 Les personnages d'Ogawa sont en effet souvent sans emploi social, ne participant pas à l'hyper activité de la société japonaise : la tante qui s'occupe vaguement de son cousin et du directeur de la cité U (*Les Abeilles*), Aya, la jeune narratrice de *La Piscine*, la jeune femme enceinte (*La Grossesse*) et même la sœur de cette dernière vantant mollement et sans y croire les mérites de la crème fouettée quelques jours par mois dans un supermarché. Le désœuvrement généralisé induit un pacte de lecture souvent déceptif : la fin des nouvelles laisse le lecteur sans explication et libre d'interpréter les faits à sa guise, en vertu de ses propres fantasmes. Les narratrices poursuivent jusqu'à la fin leur inactive participation au monde tout comme au récit. Quoique la narration soit souvent présentée de manière analytique, voire scientifique, avec une manie du classement ou de la série, il demeure toujours une part non négligeable d'inexplicable et d'inexpliqué, comme si le narrateur ne se donnait même pas la peine d'exposer les motifs ou les conclusions de ses récits.
- 34 Le corps symbolique que représentent les paroles rentrées et tues, le poids coercitif du silence aussi bien que la claustration à laquelle condamne toute parole contribuent à cette atmosphère d'étouffement, de secret oppressant, d'enfermement généralisé. Espace linguistique et espace géographique sont interchangeable dans leurs effets d'isolement dramatique du sujet.

Le langage linceul du corps, bruit du corps

- 35 Chez cette romancière, en effet, le langage, racontant la disparition du corps, y supplée, devenant le corps lui-même. « Qu'est-ce qui reste du corps dans le langage écrit ? »⁶ se demandait Meschonnic. Tout et rien, puisque le récit s'efforce d'œuvrer comme substitut à la mort, mais que la disparition n'est jamais compensée par son expression. La mort n'en sort que plus obsédante. Pas de mythologie de la disparition humaine, dans cette œuvre, et pas de salut non plus dans l'écriture, au fond. Le langage ne transcende pas la corporéité, pas plus qu'il ne rédime la souffrance. Ogawa engage un jeu de cache-cache entre matérialité du corps, sa dématérialisation par la mort, et son impossible réincarnation par le langage. L'impression ressentie est alors celle d'un défi que se lancent respectivement langage et corps. Celui-ci n'est admirable qu'à proportion de sa supériorité sur celui-là. L'adolescente contemplant le corps du jeune Jun s'entraînant au plongeon, en éprouve un plaisir, au sens strict, ineffable :
- Est-ce parce qu'il s'enfonce dans la vallée reculée du temps, là où les mots n'arrivent jamais ? (*La Piscine*, 10)

- 36 Dans les albums de photos qu'elle feuillette, elle voit des générations d'orphelins et elle au milieu :
- Je fixe douloureusement cet album qui ne contient ni ma taille ni mon poids à ma naissance, ni l'empreinte de mon pied faite à l'encre de Chine, ni instantanés de nous trois. Et le bruit sec que je fais en le refermant ressemble à celui de ma famille écrasée sous la masse des orphelins. (*La Piscine*, 18-19)
- 37 Quand le papier prend le dessus sur le corps, c'est au détriment de ce dernier. Pourtant le mouvement de Jun dans la piscine rappelle très exactement à Aya celui du père mouillant sa pierre à encre et y frottant son bâton d'encre avant de calligraphier. Donc corps et corpus entrent dans une relation dialectique sans fin.
- 38 Un épisode de *L'Annuaire* est à cet égard significatif. Deshimaru, le naturaliste, fait un croc en jambe à sa jeune secrétaire, narratrice, qui laisse tomber la casse de *kanjis* (idéogrammes). Il l'oblige ensuite à les ramasser sans jamais l'aider, l'observant froidement, accroupie et passant la nuit à reconstituer la boîte des caractères.
- C'était comme si tous les mots répertoriés dans le dictionnaire s'étaient retrouvés en vrac sur le sol. Je suis restée un instant immobile, me retrouvant à genoux après ma culbute. (*L'Annuaire*, 71)
- 39 Ramassant le caractère signifiant « cristal » :
- Je l'ai saisi avec la main gauche, et il est venu se caler exactement à l'endroit de la partie manquante de mon annuaire. (*L'Annuaire*, 73)
- 40 Or on sait depuis le début du texte que la perte de ce bout de doigt dans l'entreprise de limonade où elle travaillait est le point de focalisation de tout son organisme :
- La seule chose qui m'a fait souffrir, c'est le fait que je me demandais où était passé le morceau de chair arraché à mon doigt. L'image qu'il m'en restait était celle d'un petit bivalve rosé comme une fleur de cerisier, souple comme un fruit mûr. Il tombait au ralenti dans la limonade et restait au fond, tremblotant avec les bulles. (*L'Annuaire*, 12)
- 41 La prothèse que constituerait le caractère d'imprimerie n'est pas organique mais minérale (cristal). Le langage extirpe le corps du biologique, le déshumanise et lui assigne une forme définitive, comme Deshimaru fixe les souvenirs dans des tubes à essai.
- 42 Inversement, lorsque la parole s'assimile à des organismes vivants, leur dimension biologique, et plus du tout linguistique, est si insupportable qu'on voudrait les tuer, comme en a la tentation Aya dans *La Piscine* :
- J'avais envie d'écraser entre mes doigts ses lèvres qui se tortillaient sans arrêt comme deux chenilles. (*La Piscine*, 26)
- 43 Et remplacer les corps par des mots :
- Je regardais les lèvres visqueuses de ma mère tout en donnant des petits coups de baguettes dans du gras de viande. Puis je passais la bouteille de sauce à Jun dans le but de l'entendre me dire merci, ce qui avait le pouvoir de faire disparaître la sensation d'écœurement que j'éprouvais. (*La Piscine*, 27)
- 44 Naturellement, c'est la mère, à la fois corps géniteur et langue première, qui suscite ce dégoût incoercible.
- 45 Névrosé du silence et de la parole à la fois, le corps ogawaïen pourrait guérir, en apparence, par le langage, dans une sorte de traitement homéopathique. C'est ce que montre le traitement (médical comme romanesque) des troubles de l'audition dont souffrent la narratrice et les autres patients d'*Amours en marge*. Les protagonistes

relatent ces dysfonctionnements dans des groupes de paroles ; les résultats seront publiés dans un journal dont le numéro suivant portera sur « l'aphasie psychogène » ... Les corps dissolvent leurs troubles sensoriels et se dissolvent eux-mêmes en quelque sorte dans leur inscription linguistique grâce à un sténographe génial, capable de fixer, dans l'écriture, les sensations corporelles :

Si je transcris rapidement un mot plein de sentiment, l'émotion qui s'est répercutée dans l'atmosphère en même temps que la voix est instantanément enfermée dans ce mot pendant que mon stylo se déplace. (Amours en marge, 91)

- 46 Comme le naturaliste de *L'Annulaire*, Y sait fixer sur le papier souvenirs et traces mémorielles qui, se réincarnant, échappent à leur évanescence mentale, pour redevenir des corpuscules – graphiques en l'occurrence. Le talent du sténographe est le fait de son corps évoqué comme parfaitement écrit et qui parle « japonais comme un vrai japonais » (p. 12) qu'il n'est pourtant pas :

Il avait des traits absolument magnifiques. La ligne de ses yeux, de son nez, de son menton ressortait nettement dans la lumière, comme si elle avait été tracée avec un crayon bien taillé. Bien sûr, le contour de ses oreilles était également si régulier qu'il était difficile de les imaginer malades. (Amours en marge, 12-13)

- 47 Il est plus efficace que le lâche mari de la narratrice qui lui apporte un carnet sur lequel il a écrit ce qui justifie leur divorce au lieu de le lui dire de vive voix.
- 48 Le sommet de cette liaison, à la fois seule issue possible et tentative vaine, entre système symbolique et corps, est probablement atteint dans *La Formule préférée du professeur* : un vieux professeur de mathématiques, devenu amnésique à la suite d'un accident, se réfugie dans les chiffres et réduit les êtres à des suites de nombres. La coïncidence ou non des nombres attachés à la date de naissance de ses interlocuteurs avec des nombres fétiches pour lui, détermine la qualité de leurs relations sociales et affectives avec eux :

Regardez cette merveilleuse suite de nombres. La somme des diviseurs de 220 est égale à 284. La somme des diviseurs des 284 est égale à 220. Ce sont des nombres amis. C'est une combinaison très rare. Fermat ou Descartes n'ont réussi à en trouver qu'une paire chacun. Ce sont des nombres liés par la grâce d'un arrangement divin. Vous ne trouvez pas que c'est beau ? Que votre anniversaire et les chiffres gravés à mon poignet soient reliés par une chaîne aussi merveilleuse ? (*La Formule préférée du professeur*, p. 30)

- 49 Le langage, comme les corps de tous ces personnages, s'amenuise jusqu'à la quintessence minimale de sa formulation : en deçà de la syntaxe, du lexique, les seules suites de nombres sont à même de prendre en charge l'expression humaine enfouie au plus secret de ses possibilités, au plus élémentaire de la symbolisation.
- 50 Le secret est en effet ce qui s'est retiré dans un lieu, qu'il soit corps, *corpus* ou texte. L'œuvre romanesque serait ainsi le corps secret du corps, à la fois son oblitération et le garant de son inaccessibilité. On n'en voit que la peau, le papier, quand ses viscères aussi bien que la souffrance sont dissimulés dessous : étonnamment non dit, ou à peine pris en considération dans ces récits, le mal physique éprouvé est comme évacué de la vie du corps pourtant meurtri. La narration fait office de cataplasme sur la chair abîmée ou sur le chemin de sa destruction. Le secret se dérobe à l'explicite, et constitue finalement comme une plaie dans le sens d'un manque, un vide, une blessure de la signification. Le corps ogawaïen vaudrait comme exhibition forcenée aussi bien que maintien radical du secret. Non comme contenu mais comme entourage du vide. Or, le corps réapparaît en force sous le corpus, sorte de déplacement du Moi-Peau d'Anzieu, à

un Moi-Papier, une écriture-peau, ce qui expliquerait mieux l'apparence lisse de cette prose romanesque qui semble effleurer la matière des choses et des êtres, alors même qu'elle fouille au scalpel et sans aménité les entrailles dévastées de nos vies.

Éditions utilisées pour les romans de Yôko Ogawa cités

- 51 Tous les romans sont traduits du japonais par Rose-Marie Makino et publiés aux éditions Actes Sud (Arles).
- 52 *Amours en marge*, « Babel », 2009.
- 53 *Hôtel Iris*, 2000.
- 54 *L'Annuaire*, 1999.
- 55 *La Formule préférée du professeur*, « Babel », 2008.
- 56 *La Mer*, 2009.
- 57 *La Petite Pièce hexagonale*, 2004.
- 58 *La Piscine, Les Abeilles, La Grossesse*, « Babel », 1998.
- 59 *Le Musée du silence*, 2003.
- 60 *Le Réfectoire un soir et une piscine sous la pluie* suivi de *Un thé qui ne refroidit pas*, 1998.
- 61 *Parfum de glace*, 2002.
- 62 *Tristes revanches*, « Babel », 2008.
- 63 *Une parfaite chambre de malade* suivi de *La Désagrégation du papillon*, « Babel », 2005.

NOTES

1. Voir par exemple *Train de nuit avec suspects* proche par certains aspects de *La Modification*.
2. *Lire*, septembre 2000.
3. Entretien avec Catherine Argand, *Lire*, septembre 2000.
4. Thierry Tremblay, « Réflexions sur l'obscénité », *La Voix du regard* n° 15, automne 2002, p. 109.
5. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, « Arguments », 1957, p. 240.
6. Henri Meschonnic, « La voix-poème comme intime extérieur », in Marie-France Castarède & Gabrielle Konopczynski (dir.), *Au commencement était la voix*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2005, p. 61-62.

AUTEUR

ANNE-ÉLISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL