



**Surface, coprésence :  
circulations. The  
Pillow Book de Peter  
Greenaway**

Caroline San Martin, Karine  
Bouchy

**Cet article se penche sur l'étude de la première séquence de *The Pillow Book* . Cette dernière nous présente un personnage. Or, il semble qu'à travers le montage, les rappels de tons et de sons, l'utilisation des corps comme surfaces, une dynamique circulatoire anime les images affirmant une logique du réenchaînement. Alors le personnage se construit, lui aussi, selon cette logique, selon des principes de rapprochement et de coprésence et selon la circulation qui en découle.**

*« Jamais le continu et le discontinu ne se sont opposés dans le cinéma [...]. Ce qui s'oppose, ou du moins se distingue, c'est plutôt deux manières de les concilier, suivant la mutation du Tout. C'est là que le montage reprend ses droits. Tant que le tout est la représentation indirecte du temps, le continu se concilie avec le discontinu sous forme de points rationnels et suivant des rapports commensurables [...]. Mais, quand le tout devient la puissance du dehors qui passe dans l'interstice, alors il est la présentation directe du temps, ou la continuité qui concilie avec la suite des points irrationnels, selon des rapports de temps non-chronologiques. [...] le montage prend un nouveau sens, déterminant les rapports dans l'image-temps directe, et conciliant le haché avec le plan-séquence » .[1]*

Dans le film *The Pillow Book* (1996) du cinéaste britannique Peter Greenaway, le personnage principal est présenté à travers une alternance d'événements allant de l'enfance à l'âge adulte ; des scènes en couleur et d'autres en noir et blanc se relayent. En s'appuyant sur cette structure, certains auteurs ont diagnostiqué une fonction spécifique du montage alterné - ce dernier se faisant le récit de la vie de la jeune protagoniste, raconté en sautant du passé au présent et du présent au passé. Dans cette optique, l'utilisation du noir et blanc et de la couleur jouerait le rôle de représentation des deux temporalités principales - enfance en noir et blanc, âge adulte en couleur. Or, une question persiste. L'enchaînement des séquences s'en remettrait-il à un partage temporel ? Chez le réalisateur britannique, le montage est-il toujours affaire de combinaisons de récits tournant autour d'un axe temporel prédéfini ? Il nous semble que c'est autre chose qu'une telle conception du montage et de la narration qui se joue dans *The Pillow Book*. Selon nous, il est question, dans ce film, de penser le montage en termes de coprésence de l'hétérogène, et non plus selon de strictes relations de cause à effet spatiales et temporelles. Mais alors, quelles relations nouvelles se tissent entre temps, espace, narration et couleur ? Si les figures telles que la couleur, le noir et blanc, le montage, ne servent plus à retrouver une chronologie déterminée a priori, selon quel mode nouveau de présentation d'espaces-temps se composent-elles ? Selon nous, au primat de la successivité, Greenaway préférerait celui de la juxtaposition. Alors le montage de *The Pillow Book* ne serait pas uniquement un montage alterné, et l'utilisation de la couleur et du noir et blanc une tentative de différencier ; il s'agirait plutôt d'une juxtaposition qui met en relation des segments filmiques qui se questionnent et se répondent *l'un par l'intermédiaire de l'autre*. Peter Greenaway propose une manière singulière de concilier discontinu et continu, où le continu et le discontinu s'échangent, changent de place, sortent de leurs catégories habituelles et *a priori*.

C'est avec la scène d'exposition de *The Pillow Book* que nous allons voir comment la successivité s'affranchit de l'agencement linéaire et s'affirme comme pure circulation. Le film s'ouvre sur le personnage de Nagiko enfant, avec sa famille, dans les années 70 à Kyoto. Elle a quatre ans et son père, écrivain et calligraphe, peint sur son visage des vœux d'anniversaire. Tout en prononçant une formule rituelle - « When God made the first clay model of a human being, He painted in the eyes... and the lips... and the sex. And then He painted in each person's name lest the person should ever forget it. If God approved of His creation, He breathed the painted model into life by signing His own

name » -, le père inscrit son propre nom sur la nuque de Nagiko. Les mots sont prononcés en japonais, et s'inscrivent simultanément dans la bande noire ménagée au bas de l'écran, en anglais. La scène suivante commence par des plans de ville. De l'atmosphère intime du Kyoto des années soixante-dix, nous passons au Hong Kong bruyant et peuplé du vingtième siècle. Nagiko a vingt-cinq ans, elle est mannequin et elle participe à un défilé de mode. Finalement, des plans se superposent par transparence aux images du défilé. Interpolés dans la séquence, ce sont les images d'un intérieur de l'époque Heian (794-1192), où vivait Sei Shônagon, courtisane à la cour de l'Impératrice Sadako et auteur du livre *The Pillow Book* [2]. Assis dans la pièce, se trouvent le personnage de Sei Shônagon ainsi que l'Impératrice. Apparaît par transparence, occupant tout l'écran cette fois, une page de livre couverte de caractères japonais en haut de laquelle il est inscrit « *The Pillow Book* Section 150 ».

### Autour du montage

La séquence d'introduction de *The Pillow Book* est donc composée de trois scènes qui sont autant de temps et d'espaces différents entremêlés par le montage. À la vie de Nagiko s'ajoutent les extraits de *The Pillow Book* écrit par Sei Shônagon. L'enfance se déroule au Japon, le défilé de mode à Hong Kong, avec des plans de jour puis d'autres de nuit ; le texte tiré du livre de Sei Shônagon, quant à lui, fait référence au dixième siècle, et à la vie quotidienne au palais impérial. Greenaway impose au montage un régime de ruptures temporelles et spatiales qui brise le flot linéaire de la narration. Entre les trois scènes, les liens ne sont jamais successifs et à sens unique ; les rapports ne fonctionnent plus par similitude dans l'espace et dans le temps. Pourtant, les trois scènes entrent en rapport, réalisant une médiation du « haché » et du « continu ». Des images de la jeune Nagiko à celles de l'impératrice Sadako décrites par Sei Shônagon, de la voix de la tante lisant aux extraits tirés de *The Pillow Book* qui s'inscrivent sur l'écran, les réenchaînements créent une liaison au-delà des ruptures instaurées par les changements de plan. Ainsi, l'Impératrice rejoue la jeune femme défilant - ou est-ce l'inverse ? Se greffe au livre de Sei Shônagon, qui décrit la parure de la souveraine, la présentation des vêtements les plus riches de chaque époque, les postures, l'attitude, la présentation de la beauté féminine. [3] Dans l'enchaînement même des séquences cohabitent des esthétiques si différentes qu'elles annulent la possibilité d'une homogénéisation du discours ou de la forme. Les rythmes divers que le montage assemble préviennent toute liaison directe et prônent l'association libre. D'abord, chaque scène, donc chaque espace et chaque temporalité, compose un rythme propre. L'enfance au Japon est présentée à l'aide de longs plans fixes, avec très peu de mouvements dans le cadre. Ils sont accompagnés de chants Gagaku [4] puis d'une chanson populaire chinoise des années quarante. L'esthétique de l'image - le choix du noir et blanc et la composition des plans - n'est pas sans rappeler une certaine tradition filmique et fait référence au cinéma d'Ozu. Puis, le passage à la scène du défilé à Hong Kong se fait par une coupe franche tant au son qu'à l'image. La chanson chinoise laisse place à une musique contemporaine, au tempo rapide, à laquelle s'allient les sirènes citadines. Les courts plans de la ville, suivis de plans aussi brefs des mannequins sur la passerelle, sont montés en coupes franches qui sont synchronisées avec les temps forts de la musique. Le montage cut annule le côté « prédestiné » de chaque nouveau plan, imposant aussi les images trop rapidement pour permettre entre elles des liaisons par associations directes ou par répercussions systématiques de l'une sur la suivante. Ce type de montage laisse la place à un processus rétroactif de liaison ou plutôt, devrions-nous dire, il propose une circulation des éléments filmiques au-delà des coupures. A ce titre, le rouge de la peinture de la

première séquence rejoint et rejoue le rouge à lèvres de Nagiko pour retrouver ensuite les vêtements de l'Impératrice. Finalement, la page du livre de Sei Shônagon vient se superposer aux images du défilé et les voiles en grande partie. Le plan séquence de l'Impératrice, petit cadre rectangulaire superposé dans le cadre, trouble le rythme frénétique de la scène de défilé par sa lenteur et son quasi-immobilisme. Le rythme se voit transformé par une intrusion visuelle. Or, cette dernière est double puisqu'un fondu sonore fait également son entrée. La musique techno qui scindait les plans fait place à une composition lente qui appuie et répète, au niveau sonore, le lent travelling de l'image dans l'image. Nous retrouvons alors des plans plus longs, dont les transitions sont faites de fondus très lents qui laissent le temps aux deux images de se mêler avant de faire disparaître l'une ou l'autre. « Dans ces plans, le point de vue, en se multipliant, s'affirme en une répétition formelle et signifiante qui confère à l'image un espace concentrique. Cette forme visuelle [...] fonctionne en « couches » superposées, [et] provoque [...] un réel décentrement de la perspective visuelle. Ce décentrement s'accompagne d'une ambiguïté du sens, par surcharge, qui déjoue nos habitudes de lecture tout en étayant puissamment la narration » [5]. Déjà, au niveau du montage, Peter Greenaway fait cohabiter les possibles au lieu de les additionner.

Chaque changement de rythme manifeste les sauts dans le temps et dans l'espace. Mais Greenaway juxtapose aussi des segments filmiques afin que les espaces-temps cohabitent - ce sont les surimpressions et les superpositions. Alors, les échos et les dédoublements entre les images et les sons s'opèrent par différés, au-delà des ruptures, par dessus les intervalles, et non plus par l'illusion de prolongements desquels seraient déductibles des interrelations immédiates. « L'intervalle est tout autre chose qu'une figure, un mot ou une lettre. S'il peut occuper le même espace, il a une autre fonction, celle d'établir entre les éléments d'une image des effets de voisinage qui feront *interroger l'un par l'intermédiaire de l'autre* ». [6] Il ne s'agit donc pas de succession mais de coprésence au sein de laquelle les éléments peuvent se lier de diverses façons non exclusives. « The narrative demands a mixture of tenses, and the insert-frames and multiple screens can embrace images of past, present and future, not sequentially as is traditional, but all at once ». [7] Il y a donc ruptures et sauts, avec, malgré tout, des relations qui se tissent, des nœuds qui se font et se défont. À présent, le montage est autant à *même les plans* que de plan à plan et de scène à scène.

Finalement, c'est une coexistence et une interaction sans interdépendance que Peter Greenaway propose et instaure dès la séquence d'introduction de *The Pillow Book*. À travers la juxtaposition de coupes franches et de surimpressions, de superpositions et de transparences, Greenaway impose au film et au spectateur de concilier fragment et continu. Il fait la présentation d'un personnage composé d'univers singuliers et multiples qui sont aussi co-présents. Le personnage de Nagiko est composé de « haché » autant que de « séquentiel ». Si cette séquence sert aussi de fil directeur, c'est parce que l'on y trouve une structure qui prend la forme d'un enveloppement - Japon, Hong Kong, Japon -, qui est donné à sentir, à percevoir, partout ailleurs dans le film. Ainsi, il semble que la présentation du personnage induise le montage, mais que le personnage soit tout à la fois induit par lui. Ce double enveloppement est aussi joué au sein des images, c'est-à-dire dans le travail plastique, travail de toute première importance pour le « peintre-réalisateur » qu'est Peter Greenaway.

>>>

### Composition plastique et logique figurale

Nous voulons donc définir maintenant comment la juxtaposition prend part à une construction qui dépasse les enjeux narratifs mais cerne en revanche les préoccupations formelles de la mise en scène. Déplaçant les modes habituels de signification et de représentation, Greenaway déplie, à même montage et image, une logique figurale. Dans *The Pillow Book*, les espaces sont travaillés selon une économie figurative. Les éléments - décors, personnages - sont composés dans de vastes espaces, certaines couleurs constantes se déploient sur de grandes étendues du cadre et certains cadrages ou autres signes sont repris en écho dans le film.[8] Mais aussi, il s'agit d'examiner les possibilités d'un cinéma qui combinerait, à un même niveau, texte et image [9]. L'art de la calligraphie est fondé, d'une part « sur la structure *harmonieuse* ou *contrastive* des traits et, d'autre part, sur l'aspect sensible et varié des traits faits de pleins et de déliés. Aboutissant au style cursif et rapide, la calligraphie a introduit enfin la notion de *rythme* et de *souffle* ».[10] Dans le film, cela implique, d'une part, de travailler l'image à la manière d'un peintre, d'un plasticien ; de donner à l'image une place réelle au sens d'une existence visuelle et plastique autonome. D'autre part, il s'agit de permettre au texte d'exister sous une autre forme que celle d'un discours - les mots ne sont plus présent uniquement sous forme de dialogues ou sous celle, toute puissante, du scénario : des caractères originaires de presque tous les systèmes d'écriture sont donnés à voir dans *The Pillow Book*. Ce qui implique que le texte n'a plus besoin de l'image en tant qu'illustration, et que l'image, elle, peut se passer du texte et exister pour elle-même, voix autosuffisante et purement plastique. Voilà donc les nouvelles bases du régime signifiant que Peter Greenaway met en œuvre dans *The Pillow Book*. Bien entendu, cela ne veut pas dire qu'image et texte demeurent chacun dans leur régime de sens et ne s'allient plus. Au contraire, ici, les liaisons sont décuplées, elles se font multiples. Comment élaborer un régime de co-présence au cinéma ? Cette élaboration passe par le fait de travailler le matériau cinématographique en fonction de l'idée de *surface*. L'écran devient surface de composition, au même titre qu'une page. Puis, la peau, qui se fait support de la calligraphie, devient à son tour comme la page de livre : une autre surface de composition - « I want to describe the Body as a Book. A Book as a Body », écrit Nagiko sur le premier corps calligraphié, annonçant sa série de treize livres. Nous retrouvons ici le double enveloppement dont nous faisons état précédemment. La peau devient page et la page devient peau - toutes deux surfaces. Dès lors, tout élément filmique sera un élément à composer sur la surface : les objets comme les personnages, ceux composés dans le cadre comme ceux composés par le montage (surimpressions, cadres dans le cadre, etc). Tout semble pris dans une circulation. S'ajoute aux dimensions narrative et chronologique une dimension plastique qui manipule les matières et les met en relation. Avec l'utilisation de la peau comme surface d'écriture, corps et image deviennent des espaces de coprésence et de juxtaposition. Des surfaces composées ensemble *et* des surfaces recevant des mots composés, « mis en page ». Anne-Marie Christin écrit à propos de la peinture chinoise de paysage : « le mystère ne se situe plus seulement à l'extérieur de l'image, il ne se résout pas non plus dans l'énigme de son affleurement [...], il est présent à sa surface même, il est le principe moteur de l'association des figures ».[11]

Dans notre séquence d'introduction, les nouveaux rapports de co-présence qui bouleversent la successivité et l'enchaînement linéaire se jouent d'abord à la surface de l'image. Dans la première scène, qui est en noir et blanc, la jeune Nagiko admire son visage couvert des idéogrammes tracés par son père. Sa mère tient un miroir chinois devant elle (Sei Shônagon mentionne cet objet dans son *Pillow Book*). Dans le miroir, le reflet de la petite fille se colore tandis que nous découvrons son nom - elle porte le même prénom que Sei Shônagon - grâce au texte rouge qui vient s'« imprimer »

sur l'image. « Picture in the mirror [...] and text on the screen. The screen is a mirror. The mirror is a screen. Yet the image of the girl's face in the mirror is texted and the text on the screen is shaped like the mirror. [...] Here is a complexity hovering that makes separate text and separate image clumsy and redundant »[12]. Alors, l'image réenchaîne sur le corps, le corps sur l'image, tous deux surfaces d'inscription et de projection. L'image, le corps et l'écran deviennent les espaces de la juxtaposition où la coprésence est possible. Grâce à la couleur dans le miroir, on découvre que le texte est calligraphié en rouge. Ce travail formel est présent à la fois dans l'image et au sein de la structure du film. Des miroirs, dans *The Pillow Book*, on en découvre sans cesse. Ils sont présents dans presque tous les intérieurs, sans compter les nombreux « jeux de miroirs ». C'est le cas lorsque se rejoue un plan, en différé, dans un cadre dans le cadre plus petit, avec des teintes légèrement différentes - comme dans la scène où Nagiko adulte entre chez l'éditeur.

Revenons à notre première scène. Le père termine ensuite son rituel en inscrivant son nom sur la nuque de Nagiko. Le plan en noir et blanc s'immobilise et seule la signature calligraphiée prend une couleur rouge éclatante. Déjà, à l'aide de l'arrêt sur image, Greenaway initie le regard. Le cadre et le plan peuvent être perçus comme une surface immobile sur laquelle se fabrique une mise en page. Le texte rouge devient l'écriture composée sur la page-écran en plus d'être la trace apposée sur le corps. De la signature sur la nuque au nom de Nagiko entourant le miroir, des robes rouges des mannequins aux lèvres de l'Impératrice, partout, dans la séquence, les touches de couleur rouge s'associent par échos. Il en va de même pour les textes calligraphiés, qui, sur les pages de *The Pillow Book*, deviennent purs motifs pour nous, occidentaux étrangers au sens linguistique de cette langue. Ils se superposent aux motifs anciens de la robe de l'Impératrice et à ceux des vêtements portés par les mannequins. Sur la surface de l'écran, les motifs se mêlent et participent à composer une narration plastique où personnages, images et sons entrent en rapport. Se rejoue, dans le mode de liaison des éléments filmiques, un principe plastique de co-présence et de circulation. Dans la calligraphie, le rythme de chaque trace se prolonge « jusqu'à l'enchaîner à la suivante [...], de telle manière que le regard [peut] s'initier à la métamorphose d'un motif [...] en un autre ».[13] Et cela confère à *The Pillow Book* sa structure intime, son régime signifiant.

C'est aussi à la surface de l'image que se rencontrent les différents plans mis en relation à l'aide des techniques de montage numérique. La transition entre le défilé à Hong Kong auquel prend part Nagiko et la présentation de l'Impératrice est formée de la surimpression des différents plans et de la voix-off de la tante de Nagiko lisant *The Pillow Book*. Tandis que cette dernière lit un chapitre consacré à la description des vêtements portés par l'Impératrice, Nagiko marche sur la passerelle, dévoilant les tenues précieuses et stylisées du couturier. Puis, le défilé est déplacé dans un tout petit cadre carré, en superposition dans le coin supérieur droit du plan principal. L'impératrice Sadako est alors présentée vêtue de la tenue complexe décrite par Sei Shônagon, lue par la tante. Dans une circulation complexe des sons aux images, ou des citations aux vêtements, se jouent autant de connexions virtuelles entre les différents matériaux. « By juxtaposition, the [...] charge of the art-image is transferred to the film image », [14] nous dit Peter Greenaway. Finalement, la scène se termine par un jeu de transparences où Nagiko et l'Impératrice occupent chacune à leur tour l'écran, puis laissent la place à l'autre. Les tissus et les visages se mêlent, rivalisant de luxe et de beauté ; l'immobilité de la souveraine et les mouvements rapides du mannequin, le jour et la nuit, le dixième siècle japonais et le Hong Kong contemporain, parviennent à entrer en dialogue et deux espaces-temps se télescopent. Le miroir se voit évoqué à nouveau par la ressemblance entre les deux femmes et la parfaite superposition des visages sur l'écran, et convoque au passage l'homonymie des deux femmes, coïncidence que l'on avait découvert grâce au texte inscrit autour du

premier miroir... Les jeux de miroirs fonctionneront toujours par échos, par différés, voire par différences et non par similitudes. C'est la coexistence, mise en images notamment dans ce dernier plan, qui permet de faire muter sons et images pour laisser partout apparaître la multitude.

Finalement, le travail de composition qui prend en compte la surface de l'écran est particulièrement évident si l'on se penche sur le traitement visuel de chacune des scènes qui composent notre séquence d'introduction. La lumière, la mise en scène et le cadrage y sont reconsidérés à chaque fois. Dans la première partie, l'enfance au Japon, opèrent un cadrage et un montage plutôt classiques. La caméra est fixe ; il y a peu de profondeur de champ, ce qui met l'accent sur les visages et donne une lisibilité des protagonistes. Une alternance de plans plus larges nous donne à voir ce qui entoure les personnages, la maison traditionnelle japonaise et les autres personnages présents. Les personnages en gros plan sont rarement au centre de l'image. La composition du cadre travaille le vide comme un autre motif. La scène du défilé est presque le parfait contrepoint de celle du Japon. Et ce, qu'il s'agisse des dix premiers plans montés en coupes franches sur les temps forts de la musique, de la caméra épaulée utilisée pour filmer les allers-retours des mannequins ou des mouvements de ceux-ci, croisements incessants dans toute la profondeur du champ. Quant au troisième espace-temps, c'est dans un plan séquence que l'on découvre l'Impératrice, en arrière plan, cachée par un rideau qui se lève lentement. Un plan d'ensemble, une profondeur de champ importante, une caméra immobile. Mais, une fois de plus, Peter Greenaway ménage, malgré ces écarts visuels et sonores, un espace pour les rencontres plastiques entre chaque scène. Ainsi, le cadrage utilisé pour présenter Nagiko - petite fille, dans le miroir, mannequin, et dans les scènes où elle est photographiée par Hoki - doit beaucoup aux gravures de l'époque Edo, les Ukiyo-e. [15] Pensons seulement à Utamaro et à ses portraits de femmes dans lesquels les éléments des arrière plans sont minimisés ou omis afin de mettre l'accent sur la beauté du modèle. Alors, le plein et le vide entrent en rapport. La position des corps dans l'espace se rejoue mais se décline sous un mode rythmique nouveau - l'immobilité de Nagiko enfant, le mouvement du mannequin adulte. Bien plus qu'une répétition demandant une lecture par correspondance, la variation installe son mode de composition dans l'image et d'une image à l'autre. La répétition se fait par touches - touche de rouge, touche de mouvement, touche de matière - et chaque motif créé s'évanouit pour composer, en se jouant ailleurs, une composition inédite. Alors, la juxtaposition, la surimpression et l'incrustation deviennent les moyens de prolonger un rythme par réenchaînement, délogeant ainsi l'association par interdépendance.

Grâce à ces différents moyens, Peter Greenaway parvient à attirer l'attention sur la surface filmique, sur la qualité « épidermique » de la pellicule. [16] « Through *The Pillow Book*, Greenaway stresses surfaces, drawing our attention to the skin of bodies, the pages of books, and the bed-sheets that Nagiko's maid is constantly changing and that Nagiko and Jerome use to print their body-writing » [17]. Déjà, nous percevons que la composition interne de l'image fonctionne de façon semblable au montage. Déplaçant les modes habituels de compréhension - significatifs, narratifs, successifs -, Greenaway déplie, à même montage et image, une logique figurale. De cette composition plastique naît un autre mode de compréhension, de lecture, du film. Il est permis à chaque élément filmique d'exister à la fois selon son « unité interne » et selon la « capacité de variation » rendue possible par la coprésence ; à la fois Un et Multiple. [18] La juxtaposition conteste la liaison comme seul mode de connexion et propose un montage qui ne synthétise jamais, qui ne se veut aucunement la somme de parties qui reconstitueraient, à terme, une totalité close et autosuffisante. Au contraire, ce qui se dévoile est bien une pluralité de l'Un.

Finalement, cette scène d'exposition renvoie à ses fonctions les plus classiques. Elle nous présente un personnage. Mais cette présentation passe par le traitement formel. Le personnage nous est cinématographiquement donné à connaître.

>>>

### Conclusions

Et c'est en cela que réside tout le travail de Peter Greenaway autour des personnages. « Increasingly, in all his artistic productions, Greenaway has tried to bring the human body to the foreground ». Dans ce cinéma, les corps et les personnages sont des éléments visuels, des formes à composer, bien avant d'être des entités psychologiques.[19] À ce propos, et en relation avec le rôle de l'esthétique orientale dans *The Pillow Book*, Elliott et Purdy notent également : « It is perhaps no coincidence that this detached view of human beings as figures in a much larger, unspecified world was also something that troubled nineteenth-century Europeans when they looked at Japanese prints in which the human figures were often "de-centered" in a fashion that upset the anthropomorphic assumptions of Western humanism ».[20] Des rapports analogiques constituent, composent le personnage lui-même. Des croisements spatio-temporels et plastiques se rejoignent dans sur le corps-surface de Nagiko. Aux niveaux plastique et visuel, son personnage se fait support et surface. A travers le rituel calligraphique utilisant la peau comme support, Nagiko se constitue tout au long du film en tant que sujet, à travers des moyens visuels, à travers les deux systèmes de composition bidimensionnels que sont le texte et l'image [21]. Peter Greenaway pose en images, en écriture et en sons une question d'identité. Ce qui n'est pas à confondre avec un problème de constitution psychologique du personnage : « l'empathie naturelle que l'on éprouve pour le personnage est mise en échec par la distance que le dispositif provoque : ainsi, bien que le sens soit parfaitement lisible, il perd de son hégémonie au profit d'une émotion plus esthétique et plus intellectuelle ». [22] Lorsqu'elle devient le support de l'écriture, Nagiko est non seulement une surface de coprésence plastique, mais historique, littéraire, géographique. « The carefully developed counterpoint between Kyoto, the imperial city not only of Sei Shonagon but also of Edo Japan, and Hong Kong, the postmodern symbol of a triumphant, global capitalism rushing breathlessly into the future » [23] : tout cela passe *par* Nagiko et à *travers* elle comme personnage. Par ses déplacements et à travers ce qui la construit et ce qui la traverse. Cela fait d'elle une surface d'inscription de survivances temporelles et spatiales, un lieu et une figure de circulation qui emporte le film et le fait se rejouer avec elle.

Nous distinguons donc à présent que le protagoniste est sujet aux mêmes opérations que les autres matériaux filmiques. Le personnage principal se construit lui aussi selon cette logique figurale que nous avons défini, selon des principes de rapprochement et de coprésence et selon la circulation qui en découle. Le personnage principal du film rejoue - et participe donc à faire circuler, à un autre niveau - les formes présentes à même le film. Alors, le corps comme surface devient le lieu de la juxtaposition. Les éléments circulent sur lui, se rejouent sur lui (inscription, superposition, incrustation). Dès lors, montage et composition n'ont plus pour vocation première de faire suivre un récit ou un personnage. L'image ne représente pas un personnage, pas plus que le montage ne reconstruit son histoire. Rien n'est indirect lorsque tout se trouve pris dans une circulation. Tout se joue, sans relais, *immédiatement*, sur la surface filmique. Ce que le film donne à voir, c'est un



personnage qui se met lui-même en scène dans toute sa complexité. Car Nagiko se rejoue dans la composition plastique. Elle est elle-même superposition, écriture, incrustation. Elle est le lieu de juxtaposition, elle est coprésence de l'hétérogène. Selon cette logique, le noir et blanc et la couleur, le texte et l'image, ne se succèderaient pas dans le film : ils seraient toujours coprésents. Si nous revenons sur notre postulat introductif, à la lecture de notre analyse, deux choses semblent se déplacer ici. Dans un premier temps, nous notons une certaine déhiérarchisation dans les rapports de connexion entre les éléments. Dans un second temps, cette déhiérarchisation a pour conséquence de proposer de repenser le film sous un nouveau mode combinatoire - non plus le penser comme un réseau structuré mais l'appréhender tel un système circulatoire.

A la successivité, Greenaway préfère la juxtaposition - non plus le montage, le segment filmique ou le syntagme. Il va chercher la complexité en amont, à même l'unité photogrammatique, à même le plan. Le cinéaste « ne se demande plus comment les images s'enchaînent mais "que montre l'image ?" ». [24] Car « le montage était déjà dans l'image, ou les composantes d'une image impliquaient déjà le montage ». [25]

↳ [1] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 236-237.

↳ [2] Sei Shônagon, est née aux environs de 966. Elle était la fille de Kiyohara Motosuke. Son nom, "Shônagon" fait référence au rang qu'elle occupait à la cour (conseiller secondaire) ; "Sei" est le nom de sa famille ; "Sei" est la transcription sinitique du premier caractère employé pour écrire "Kiyohara". Après l'échec de son mariage, Sei entre au service du conseiller de l'Empereur Ichijō, Teishi (or Sadako), en 993. Elle était connue pour son esprit vif et acquit très vite la réputation de maîtriser les lettres classiques chinoises, ceci étant un compliment hors pair pour une femme.

[http://www.f.waseda.jp/mjewel/jlit/authors\\_works/premodernlit/makura\\_no\\_soshi.html](http://www.f.waseda.jp/mjewel/jlit/authors_works/premodernlit/makura_no_soshi.html)

<http://home.infionline.net/ddisse/shonagon.html>, pages consultées le 15/02/2006.

↳ [3] Bridget Elliott et Anthony Purdy, « Skin deep : Fins-de-siècle and New Beginnings in Peter Greenaway's *The Pillow Book* », in Willoquet-Maricondi, Paula et Mary Alemany Galway (éd.), *Peter Greenaway's postmodern / poststructuralist cinema*, Scarecrow Press, Lanham, Md, 2001, note 17.

↳ [4] « Japanese court music and danse. Gagaku has been performed for over 1200 years. It has been carefully preserved and handed down to present day as music of the Japanese Imperial Court. The Japanese singing style and vocal arrangements for *Gagaku* are composed of advanced musical techniques, and have not only had a direct affect on the creation and development of modern-day music, but *Gagaku* itself also has the potential to develop in many aspects, as a global art form », <http://www.gagaku.net/index.ENG.html>, page consultée le 02/02/2006.

↳ [5] Francine Lévy, « Image - De la perspective au point de vue : une compression de l'espace-temps », Actes de l'université d'automne - Musique(s) et cinéma(s), octobre 2003, publié le 01 mars 2005, [http://eduscol.education.fr/D0126/musique\\_cinema\\_levy.htm](http://eduscol.education.fr/D0126/musique_cinema_levy.htm), page consultée le 15/04/2005.

↳ [6] Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'écriture*, Louvain/Paris, éd. Peeters/Vrin, 2000, p. 65.

- ↳ [7] Peter Greenaway « Body Talk. Peter Greenaway on his film *The Pillow Book* », *Sight & Sound*, no 11, novembre 1996, p. 17.
- ↳ [8] Bridget Elliott et Anthony Purdy, *op. cit.*, p. 272.
- ↳ [9] « I thought that if I could look at the notion of the Oriental ideogram as a completely synthesised notion of text and image that here would be a good template for cinema » explique Peter Greenaway : Alan Woods, *Being naked - playing dead : the art of Peter Greenaway*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 266.
- ↳ [10] François Cheng, *Vide et Plein*, Paris, Seuil, 1991, p. 76. Nous soulignons.
- ↳ [11] *Op. cit.*, p. 66.
- ↳ [12] Peter Greenaway, *op. cit.*, p. 16.
- ↳ [13] Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 66.
- ↳ [14] *Op. cit.*, p. 16.
- ↳ [15] « The art of Ukiyo-e (« pictures of the floating world »), originated in the metropolitan culture of Edo (Tokyo) during the period of Japanese history, when the political and military power was in the hands of the shoguns, and the country was virtually isolated from the rest of the world. It is an art closely connected with the pleasures of theatres, restaurants, teahouses, geisha and courtesans in the even then very large city. Many ukiyo-e prints by artists like Utamaro and Sharaku were in fact posters, advertising theatre performances and brothels, or idol portraits of popular actors and beautiful teahouse girls. But this more or less sophisticated world of urban pleasures was also animated by the traditional Japanese love of nature, and Ukiyo-e artists like Hokusai and Hiroshige have had an enormous impact on landscape painting all over the world », <http://user.bahnhof.se/secutor/ukiyo-e/>, page consultée le 02/02/2006.
- ↳ [16] Bridget Elliott et Anthony Purdy, *op. cit.*, p. 274.
- ↳ [17] *Ibid.*
- ↳ [18] François Cheng, *op. cit.*, p. 73.
- ↳ [19] Paula Willoquet-Maricondi, « Fleshing the Text : Greenaway's *Pillow Book* and the Erasure of the Body » ; *Post Modern Culture*, vol. 9, no 2, janvier 1999, <http://www.iath.virginia.edu/pmc/contents.all.html>, page consultée le 09/03/03.
- ↳ [20] *Ibid.*
- ↳ [21] Paula Willoquet-Maricondi, *op. cit.*
- ↳ [22] Francine Lévy, *op. cit.*

↳ [23] Bridget Elliott et Anthony Purdy, *op. cit.*, p. 278.

↳ [24] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 60.

↳ [25] *Ibid.*, p. 59.