

Université Toulouse II Jean-Jaurès Le Mirail

UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Département Lettres Modernes, Cinéma, Occitan

Des femmes poètes ressaisissent leur corps : la poésie de Yosano  
Akiko, Tawara Machi, Moon Chung Hee et Anne Sexton

Yverick Fontaine

Sous la direction de Claire Gheerardyn



Couverture : Amano Yoshitaka, *Le dit du Genji*, « Dame Rokujō », [Yoshitaka Amano, Genji monogatari, Rokujō no Miyasundokoro], 天野 喜孝、「源氏物語」、『六条御息所』, Dark Horse, 2006, p. 14-15.





## Table des matières

Notes préliminaires.....	5
Remerciements.....	6
Introduction générale.....	7
Chapitre I. Refonte du corps plaisant en poésie.....	16
Chapitre II. Les failles du corps : non plus le corps glorieux et heureux, mais le corps dans la douleur.....	40
Chapitre III. Les sujets de l'aliénation éprouvés comme libération : sexualité et amour.....	73
Conclusion.....	87
Annexes.....	96
I. Poèmes.....	97
II. Documents et illustrations.....	109
Bibliographie.....	129
Sources primaires.....	130
Sources secondaires.....	131



## Notes préliminaires

- La langue japonaise est transcrite selon le système Hepburn révisé.
- La langue coréenne est transcrite selon le système RR (romanisation révisée du coréen).
- L'hétérolinguisme, lié à la nature comparative de notre étude, nous a amené à aménager au cas par cas l'ordre de rédaction des langues. Nous avons fait au mieux, mais en général, les œuvres sont citées en langue originale, puis transcrite, puis citées en traduction française ; dans nos analyses, c'est la traduction française qui a été privilégiée pour fragmenter le moins possible la structure des phrases.
- Les noms propres sont cités en respectant l'usage japonais et coréen selon lequel le nom de famille précède le prénom.
- Soulignons que, par souci de brièveté, lorsque nous serons amenés à parler de Yosano Akiko, en ne la désignant que par son patronyme, c'est bien à Akiko à laquelle nous nous référerons et non pas à son époux Tekkan, célèbre poète lui aussi (lorsque nous parlerons de lui, par souci de clarté, nous mentionnerons systématiquement sa dénomination complète).
- L'abréviation : « CDYAPFF » sera employée, par souci de brièveté, pour faire référence à l'une des nos références critiques majeures, à savoir : Claire Dodane, *Yosano Akiko poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais*, Paris, Publications orientalistes de France, 2000.
- Bien que nous espérons satisfaire les ambitions rédactionnelles et langagières que demande un tel travail, et que nous nous soumettons à la juste exigence de notre lecteur vis-à-vis de ces questions, nous souhaiterions en même temps solliciter la bienveillance de notre lecteur. Nous aimerions attirer son attention sur le fait que nous avons des rapports complexes à la langue française, en ce qu'elle n'est pas notre langue maternelle.
- Nous souhaiterions également attirer l'attention de notre lecteur sur les circonstances de rédaction de ce travail, qui, à la suite d'événements particuliers, a malheureusement dû se réaliser en moins d'un an.

# Remerciements

春なれど君は遠いな寒き夜

Haru naredo Kimi wa tōi na Samuki yoru

Bien que ce soit le printemps...

– Que tu es loin ! –

Froides sont les nuits

– 椿 涼花

Tsubaki Ryōka

Difficile de remercier sans nous épancher, tant nous désirerions exprimer pleinement notre reconnaissance. Mais nous espérons tout de même que ceux que nous remercierons ici comprendront la portée de nos sentiments ; sans eux, sans leurs encouragements, sans leurs conseils et sans leur soutien, le présent travail n'aurait pas été mené à bien. Nous tenons donc à exprimer notre vive reconnaissance à :

Madame Claire Gheerardyn, professeure à l'université Jean Jaurès Toulouse II – Le Mirail, qui a accepté de diriger notre étude et que nous remercions pour ses précieux conseils et la vigilance de son attention.

Monsieur Christophe Imbert, professeur à l'université Jean Jaurès Toulouse II – Le Mirail, qui a la bienveillance de lire notre étude.

Madame Aurélie Melkhiar, ainsi que les services de Direction du Système d'Information, qui nous a permis de réaliser sereinement ce travail grâce au prêt du matériel informatique.

Nous aimerions également exprimer nos sentiments les plus vifs à nos proches. Ils ont non seulement été d'un secours indéfectible, mais aussi d'une réelle et précieuse aide. Nous tenons à remercier particulièrement Helios Maire, Sonia Boudache et Maxime Charmetant pour la relecture de nos pages, ainsi que 右田愛花梨 (Akari Migita) pour les longs et chaleureux entretiens sur la grammaire ancienne et classique du japonais qu'elle nous a accordé, mais aussi Dorsaf Gatri, qui nous a assisté gracieusement en consultant pour nous des ouvrages dans les bibliothèques japonaises. Leur fidélité, et celle de bien d'autres, a été sans failles, quand nous ne se saurions pas leur témoigner justement toute notre affection.

Enfin, nous aimerions remercier les poètes de ce corpus, Yosano Akiko, Twara Machi, Moon Chung-Hee, ainsi que Anne Sexton. Nous espérons avoir rendu un tant soit peu justice à leur immense génie. Ce qui est certain, c'est qu'elles nous ont accompagné pendant plusieurs mois et qu'elles nous ont apporté bien plus que de la simple matière au présent mémoire.



## Introduction générale

Это - пчелы, это - донник,  
Это - пыль, и мрак, и зной.

Eto - pchely, eto – donnik,  
Eto - pyl', i mrak, i znoy.

Ce sont des abeilles, c'est un mélilot,  
C'est de la poussière, et l'ombre et la touffeur.

– Анна Ахматова, Про стихи  
Anna Akhmatova, Pro stikhi (« Les poèmes »).

Lors d'une interview donnée à la journaliste In Kyung Yoo, Moon Chung Hee commentait les mots de l'artiste Barbara Kruger<sup>1</sup>, en disant : « Le corps des femmes est un champ de bataille où toutes sortes de violences, d'incompréhensions et de mythes se heurtent aux mythes de l'accouchement, de la maternité, du voyeurisme, de l'avortement, de la chirurgie plastique et des violences sexuelles<sup>2</sup> ». La présente étude tentera de confronter ces « mythes » afin de comprendre comment les femmes peuvent reprendre possession de ces questions corporelles pour les vivre et les éprouver pleinement et librement, pour que tous ces domaines (sexualité, maternité et apparences), qui étaient jusque là du côté de l'aliénation, puissent être tirés du côté de l'émancipation et de la libération, pour qu'enfin les femmes se libèrent du corps.

Grâce aux poètes de notre corpus qui se sont saisis de l'occasion de définir elles-mêmes ce qu'est le corps, leur corps, nous nous proposons de mener une étude qui se concentre sur les rapports entre l'individu et son corps, dans le cas particulier des femmes, afin de comprendre si le corps est un objet ou non, s'il est un moyen d'expression ou non, et de quelle expression il peut s'agir. Au-delà d'une idéalisation traditionnelle, cela nous permettra de vérifier les enjeux sociétaux, moraux et politiques que nos poètes confient au corps en poésie.

Notre intérêt pour les aspects proprement littéraire des œuvres, conjugué à une démarche comparatiste, nous permettront également d'élaborer « des confrontations, faites pour poser un problème, trier, refuser, préférer, choisir, et, à plus long terme, nouer des liens entre des mondes étrangers, faire entrevoir des familles d'esprit latentes, ou émerger dans le champ critique des œuvres exclues de l'histoire culturelle, qui agissent au carrefour des secteurs et de pratiques différentes, voire rivales<sup>3</sup> », selon les mots de la comparatiste Catherine Coquio, qui réfléchissait à ce qui fait l'intérêt de sa discipline.

En effet, notre premier outil sera la comparaison, au sens où Claude Pichois et André-Michel Rousseau, qui tentaient de définir la littérature comparée, l'entendent : « La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-ils partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.<sup>4</sup> ».

---

1 Voir Annexe II, figure 10.

2 *Segye ilbo*, « "Du corps des femmes..." : une conversation à cœur ouvert entre deux femmes », 2015, [Segye ilbo, "'yeoseong-ui mom-eun..." du yeojai yukwaehan daehwa", 2015], *세계일보*, "여성의 몸은..." 두 여자의 유쾌한 대화, 2015, lu sur : <https://www.segye.com/newsView/20150529003488>, consulté le 12 août 2022.

3 Catherine Coquio, « Une discipline contre la discipline ou le comparatisme est un mimétisme », dans Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura (dir.), *Le Comparatisme aujourd'hui*, Villeneuve-d'Ascq, Presses de l'Université Charles de Gaulle, 1999, p. 260.

4 Lu dans : Didier Souiller et Wladimir Troubetsky, *La Littérature comparée*, PUF, 1997, p. 1-2.



Notre objet de travail sera donc celui du corps en poésie, car le corps est ce qui permet aux poètes d'appréhender et d'expérimenter le monde autour d'eux. Il s'agit d'une passerelle entre le tangible physique et l'intangible métaphysique, c'est-à-dire ce qui est très concret, mais qui relève toutefois de l'inconscient, de l'intériorité, de l'intimité. Plus qu'une simple réalité charnelle, le corps permet à l'être d'explorer le sensible (les sensations de perceptions, ou les sentiments profonds) de plus d'une manière. C'est en cela que notre étude est intéressante, car, comme les œuvres de notre corpus qui explorent les complexités du corps, nous verrons que la traditionnelle association esthétique entre le corps et le Beau, bien qu'intéressante, n'est pas le seul paradigme possible, lorsqu'il s'agit d'exprimer en poésie émotions, valeurs, idées, *etc.*.

Nous avons également mentionné la notion d'« intimité », qui sera importante dans notre travail en ce qu'elle permettra de définir ou d'expliciter les rapports profonds entre le corps et le « cœur » (le soi, l'intériorité). Si le terme « intime » laisse entendre que les sujets sont simples, modestes et « banals », son sème premier renvoie à ce qui correspond à la réalité profonde, à l'essence même d'un individu, d'un être. Ces deux acceptions semblent pertinentes en ce qui concerne les poésies de notre étude. Nos poètes nourrissent leur poésie de leur quotidienneté et semblent faire fi d'un ethos du poète afin de toucher plus directement, plus intimement aux secrets profonds de l'âme et du monde. Elles semblent dire « oui » à la poésie à tout instant, comme le dit Moon Chung-Hee elle-même : « Que la poésie m'appelle et je répondrais toujours " oui " » ([Je nemyeoneso ssi ga ileohge chao reur ddae jeo nun hangsang eung hago dedabhaesseoyo] ' 제 네면에서 시가 이렇게 차오를 때 저는 항상 응 하고 대답했어요<sup>5</sup> ').

Si l'on se réfère aux définitions du CNRTL, à l'entrée « intimité », l'on peut lire : « Vie intérieure profonde, nature essentielle (de quelqu'un) ; ce qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'analyse.<sup>6</sup> ». Ce qui confirme le rapport à l'essence même que nous évoquions. À l'entrée « intime », l'on peut lire : « Qui se situe ou se rattache à un niveau très profond de la vie psychique; qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'observation externe, parfois aussi à l'analyse du sujet même. ». Là aussi le rapport à l'essence, à l'intériorité où à l'âme (pour le dire plus simplement) est attesté. Cependant, la notion se complexifie : cette part de nous-même semble être inaccessible et demande donc un travail pour pouvoir l'atteindre. Toutefois, dans cette même entrée du CNRTL une autre définition du terme est proposée : « Qui permet une appréhension directe, une saisie plus ou moins automatique par le dedans; qui est immédiatement accessible à l'intuition du sujet, spontanément connu de lui seul, non

---

5 Voir : [LTI Korea] A Conversation with Poet Moon Chung-hee ([LTI Korea] Une conversation avec le poète Moon Chung Hee), 2015, à partir de 00:36 : <https://youtu.be/wHoesDuhj7Y>.

6 Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/intimité>. Consulté le 23 février 2022.

communicable. »<sup>7</sup>. Là encore l'intimité se complexifie et devient même paradoxale, car cette fois-ci elle serait « accessible spontanément à l'intuition ». Mais que dire alors du terme « extime » (néologisme de Michel Tournier et de son *Journal extime* de 2002) ? Si M. Tournier invente un tel terme, c'est bien pour distinguer l'aveu et la confession propre au genre diaristique et à l'« intime » et pour désigner des objets autres et plus spécifiques à l'exploration de l'« extime », qui relève, toujours selon lui, d'un « mouvement centrifuge de découverte et de conquêtes<sup>8</sup> ».

Qu'il s'agisse d'intimité ou d'« extimité », de part accessible ou impénétrable de nous même, d'émotions non communicables, nos poètes ont à cœur d'interroger ces émotions, d'interroger leur âme, et de faire, à travers la poésie, la conquête et l'effort de communication de ce for intérieur. Par ailleurs, si nous nous sommes directement référés aux définitions du terme « intime », nous n'avons pas encore abordé les acceptions de « privé » et de « personnel » qui viennent également à l'esprit lorsque l'on emploie ce mot. Si ces termes se différencient par de simples subtilités sémantiques (ce qui est « personnel » et ce qui est littéralement « relatif à une personne » et ce qui est « privé » est ce qui « appartient à une personne » légalement), ils constituent des strates supplémentaires, voire des obstacles à l'essence même du moi. Cet élément n'est pas ignoré de nos poètes qui l'intègrent dans leurs réflexions pour composer leur poème intime.

Rappelons aussi que notre étude sera littéraire et non sociologique. Bien que nous puissions emprunter ponctuellement des réflexions à d'autres sciences, il faut bien admettre nos lacunes en ce qui les concerne. Toutefois puisque notre étude porte de manière importante sur un sujet de sociologie : la place faite aux femmes par une société donnée et les constructions génériques que celle-ci conduit, ces emprunts seront pertinents. Bien que la catégorie des femmes existe, il n'est pas si certain de pouvoir définir « les femmes » en un groupe uni et commun. Christine Planté, dans *La Petite Sœur de Balzac* (essai de 2015 portant sur les femmes et le statut d'auteur), écrit : « les femmes se comptent une par une<sup>9</sup> », reprise potentielle d'une formule de Lacan qui parlait en ces termes : « les femmes se comptent une par une, toujours seules, avec l'ensemble vide, et on ne peut pas les appréhender collectivement<sup>10</sup> ». Christine Planté engage ainsi à « renoncer à l'idée d'un ensemble femme », d'une culture « féminine », et elle demande : « Pourquoi ce qu'une femme veut dire relèverait-il nécessairement de la féminité, pourquoi, quand une femme écrit, aurait-elle avant

---

7 Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/intime>. Consulté le 23 février 2022.

8 Michel Tournier, *Journal extime*, Gallimard, coll. « Folio », 2002. Avec cette réflexion, il fait également référence à Michel Butor qui tentait une distinction analogue entre « exploration » et « imploration ».

9 Christine Planté, *La petite sœur de Balzac: Essai sur la femme auteur*, France, Presses universitaires de Lyon, 2019, p. 240.

10 Mercedes Baudes de Moresco. *Il n'y a pas d'analyste full time ou de l'analyste en position féminine (dans le discours analytique)*, Analyse Freudienne Presse, vol. 15, no. 1, 2007, pp. 53-63.



tout, uniquement et toujours cela à dire ? Et qu'est-ce que la féminité ?<sup>11</sup> ». Ainsi, la question de la littérature dite féminine semble aussi écartée. Nous ne reprendrons pas ce concept, mais nous y ferons ponctuellement référence, afin de comprendre certains contextes d'écriture, ainsi que les difficultés auxquelles certaines de nos poètes ont dû être confrontées. Comme Claire Dodane le fait elle-même dans sa thèse consacrée à Yosano Akiko :

Parce qu'une femme écrivain est d'abord un écrivain, sans doute prend-on le risque de fausser quelque peu l'approche de son œuvre en cherchant à la situer d'emblée dans la « littérature féminine ». Cette démarche s'impose pourtant dans le cas de Yosano Akiko, l'une des premières femmes de lettres de l'ère Meiji (1868-1912) à avoir rappelé à son pays que les femmes étaient elles aussi capables d'écrire, et cela avec génie, intelligence et passion.<sup>12</sup>

Nos recherches porteront également sur la traduction de plusieurs poèmes de notre corpus. Si nous avons la chance de pouvoir travailler sur des éditions françaises (d'une grande qualité par ailleurs), beaucoup des poèmes que nous étudierons n'existent qu'en langue originale, et les traduire permettra d'enrichir tant notre corpus que notre travail. Tiphaine Samoyault expliquait que : « le défi de la littérature comparée consiste aussi à considérer l'autre sans avoir peur de ne pas le comprendre, à substituer à l'impératif éthique un impératif traductif.<sup>13</sup> ». Elle ajoute : « Il ne faut pas avoir peur de mal traduire l'autre<sup>14</sup> ». Ces mots nous serviront de ligne directrice dans notre travail, afin de pouvoir construire des ponts entre nous et les différents poètes de notre corpus (peu connues donc en langue française).

Pour mener ce travail, nous étudierons un corpus constitué de quatre auteures principales (deux Japonaises, une Coréenne et une Américaine). À savoir : Yosano Akiko (1878 – 1942), dont « l'épithète immortel est "poète de la passion"<sup>15</sup> » ([jōnetsu no kaji] 「情熱の歌人」), Tawara Machi (1962 – ) dont le premier recueil de poésie s'est vendu à 2,8 millions d'exemplaire et qui est vue comme la digne héritière de Yosano Akiko, Moon Chung-Hee (1947 – ) qui fait partie de la première génération de poète à réécrire en coréen, ainsi que Anne Sexton (1928 – 1974), figure du mouvement confessionnaliste américain. Les œuvres principales de notre corpus seront quant à elles : *Cheveux emmêlés* ([Midaregami] 『みだれ髪』), soit la première œuvre de Yosano Akiko, publiée en 1901, au titre provocateur car il suggère déjà la passion et la subversion (se présenter les

---

11 Christine Planté, *La petite sœur de Balzac: Essai sur la femme auteur*, op. cit., p. 264.

12 CDYAPPF, « Introduction ».

13 Tiphaine Samoyault, « Morts récentes & vies nouvelles de la littérature comparée », *Acta fabula*, vol. 12, n° 5, « Le partage des disciplines », Mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6357.php>, page consultée le 09 décembre 2020.

14 *Ibid.*

15 CDYAPPF, « Introduction ».

cheveux défaits étant indigne pour une jeune japonaise du début du siècle, d'autant plus que l'emmêlement suggère la fougue de l'étreinte amoureuse) ; *L'Anniversaire de la salade* ([Sarada kinenbi] 『サラダ記念日』), également le premier recueil de poésie de Twara Machi publié en 1987 ; le recueil anthologique en traduction française de Moon Chung-Hee *Celle qui mangeait le riz froid*, de 2012 (nous aurons donc l'occasion de parcourir son œuvre des années 1988 à 2007) ; Pour Anne Sexton, là aussi nous aurons l'occasion de parcourir son œuvre, puisque que nous avons découvert la poète avec l'édition de son œuvre complète (*The Complete Poems*, 1981) et qu'il n'existe pas de traduction en français de cette poète à l'heure de cette étude (nous nous sommes principalement concentré sur les recueils *All My Pretty Ones*, de 1962, et *Love Poems* de 1969).

Comment la question du corps en poésie permet-elle la constitution et l'expression des individualités, alors même que le corps était l'un des objets principaux au service de l'assujettissement des femmes ? Effectivement la question du corps permet aux femmes d'appréhender tant le monde que la poésie. Car parler du corps, c'est tenter de s'émanciper, ou du moins, l'on peut noter l'aspiration à l'émancipation, mais c'est aussi renouveler les formes poétiques, afin là aussi de s'acheminer possiblement vers une libération. Le corps, qui n'est tout de même pas un objet poétique nouveau, peut être utilisé de manière novatrice et ainsi être l'objet de subversions, de réappropriations et de redéfinitions, afin que les poètes femmes se retranscrivent mieux à elles-mêmes et aux autres leur rapport à leur propre corps, ainsi que leur rapport avec le monde.

Ce travail de saisissement ou de ressaisissement du corps, et de la réalité que celui-ci amène, permettra ainsi tant l'émancipation que l'expression de cette émancipation. Mais cette émancipation ne semble pas seulement thématique, mais aussi formelle. Puisque de multiples formes poétiques traversent notre corpus, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le travail porté sur la forme participe lui aussi tant à l'expression qu'à la concrétisation de l'émancipation ; chose qui ne consiste pas en une simple substitution de forme poétique pour une autre.

Afin d'éclairer ces idées, mais aussi afin de les vérifier, nous pourrons dans un premier chapitre, que nous avons intitulé : « Refonte du corps plaisant en poésie » nous demander comment nos poètes dépassent l'association traditionnelle et reine du corps et du Beau qui ne satisfait pas leurs propres définitions du corps ou du Beau poétique ; puis dans un deuxième chapitre, que nous avons intitulé : « Les failles du corps : non plus le corps glorieux et heureux, mais le corps dans la douleur », nous verrons les nouveaux paradigmes que les poètes proposent d'associer au corps, et nous interrogerons ces dynamiques nouvelles afin de comprendre l'intérêt de parler différemment du corps ; enfin dans un troisième chapitre, que nous avons intitulé : « Les sujets de l'aliénation éprouvés comme libération : sexualité et amour. », nous nous concentrerons sur le caractère

heuristique et passionnel de l'émancipation, qui amène le goût du renouveau et qui fait définitivement du corps le point d'une révolution, se changeant d'un sujet aliénant en un sujet libérateur.

D'un côté Yosano nous sert d'entrée dans le contexte du siècle, mais elle sert aussi de pivot entre la tradition classique, puisqu'elle écrit d'abord son premier recueil en forme classique, et les poèmes modernes en vers libres (auxquels elle s'adonnera aussi dans la suite de sa carrière). Toutefois, dès sa première œuvre elle pense les *tanka*, forme de poésie classique, comme le meilleur moyen d'expression moderne, comme des vers libres avant l'heure. Cette réflexion paradoxale nous sera aussi utile pour comprendre comment nos différents poètes arrivent à s'accomplir dans des formes poétiques bien différentes. Aussi, étudier Yosano nous permettra de mieux contextualiser Tawara, ce qui nous permettra d'articuler plus aisément la forme classique du *tanka*, que choisi également Tawara, avec les vers libres coréens de Moon, qui, au niveau de la forme, semble *a priori* différents des poèmes en vers libre de Sexton. Aussi, il sera intéressant d'étudier simultanément trois aires géographiques et culturelles différentes, où la place faite aux femmes dans la société n'est absolument pas la même, alors que pourtant, ces trois poètes si différentes partagent des expériences très similaires, notamment en ce qui concerne les questions du corps, tabou, dans chacune des trois sociétés étudiées.

Cela est indéniable en ce qui concerne trois des quatre poètes de notre corpus, à savoir Yosano, Tawara et Moon, qui vivent dans des sociétés de tradition bouddhique et confucéenne. Ces héritages religieux et philosophiques peuvent avoir tendance à enfermer assez durement les femmes et leur corps dans des normes. Yosano et Moon parlent de manière très directe de ces problèmes dans leurs poèmes. Ces sociétés font des femmes le *yin* (le faible, le négatif, l'obscurité, la lune) tandis que les hommes sont le *yang* (le fort, le positif, la lumière, le soleil) et cette tradition pèse sur nos poètes qui, désirant se définir, doivent d'abord remettre en question ces héritages. Sexton, quant à elle n'évolue clairement pas dans une société qui partage les mêmes traditions religieuses et philosophiques que nos poètes asiatiques. Si l'on prend comme point de repère l'accès au droit de vote des femmes, (1920 aux Etats-Unis, 1946 au Japon, 1948 en Corée du Sud), l'on ne peut que constater que Sexton vit dans une société où des avancées féministes ont déjà eu lieu. L'on pourrait alors naïvement penser que les « mythes » féminins ont déjà été déconstruits dans la société américaine. Toutefois, c'est notamment au moment de la deuxième vague féministe (année 60 - 70) que les réflexions dissociant sexualité et procréation ont été abordées. L'on peut donc d'ores et déjà nuancer la part de liberté des femmes dans la société américaine. De plus, comme le rappelle la philosophe Camille Froidevaux-Metterie, l'on peut aussi nuancer l'idée de libération des femmes dans les sociétés occidentales, puisque d'une part il y a bien une deuxième vague féministe qui

viendrait compléter les attentes de la première vague, et d'autre part, la révolution sexuelle de cette deuxième vague a peut-être davantage profité aux hommes qu'aux femmes, ces derniers, pouvant revendiquer une sexualité libérée, enfermaient de nouveaux les femmes dans l'idée d'un corps sexués à disposition<sup>16</sup>. Ainsi, nos quatre poètes ont bel et bien vécu dans une société où la liberté des femmes, ainsi que leur émancipation identitaire et corporelle n'étaient pas des acquis.

Nous avons choisi d'étudier Yosano car elle est la « figure de proue du féminisme au Japon »<sup>17</sup> et que de ce fait elle a travaillé très tôt sur l'expression du corps des femmes dans sa poésie. Tawara quant à elle paraissait comme une évidence, en ce qu'elle est vue comme l'héritière de Yosano. Tawara a très certainement étudié l'œuvre de Yosano, qui fait partie du programme académique japonais. Mais l'on peut même affirmer qu'elle a lu sa prédécesseure, puisque elle a traduit la première œuvre de Yosano, qu'elle a publié en 1988 sous le titre de *Cheveux emmêlés*, *Traduction en chocolat*, ([Midaregami, Chokorētogyaku] 『みだれ髪チョコレート語訳』). Mais ces deux poètes nous permettent surtout de mesurer les écarts, de mesurer la progression du traitement poétique du corps de part et d'autre du XX<sup>e</sup> siècle. Moon quant à elle, pense la poésie comme son corps, et son corps comme la poésie. Selon elle, ces deux objets sont similaires en ce qu'ils sont un lieu de « beauté, de tristesse, de désir et [ils sont] aussi un chemin »<sup>18</sup>. À travers ses poèmes, le corps permet à Moon de se lancer dans une quête de soi. L'intégrer au corpus nous permet alors de mesurer l'écart qu'il y a entre corps et identité ; l'identité des coréens, et des coréennes plus particulièrement, étant morcelé, suite aux nombreux troubles politiques qu'a connu le pays. Il est d'ailleurs très probable qu'elle aussi ait étudiée l'œuvre de Yosano lors de son parcours scolaire et universitaire ; toutefois, à notre connaissance, Moon ne fait pas ouvertement mention de Yosano. Sexton elle aussi permet de mesurer cet écart, en ce que l'étude de son approche poétique complète l'étude des démarches identitaires des autres poètes. En effet, Sexton voyait son travail poétique comme un journal intime ou une thérapie. Ce faisant, étudier son œuvre permet de mesurer les rapports entre corps et individu, ainsi que la place qui est laissée à ce corps et à cet individu dans la société (c'est sans doute pour cela que Philip McGowan la compare à une géographe<sup>19</sup>). Cependant, elle ne peut avoir lu Tawara ou Moon et il ne semble pas non plus qu'elle eut connaissance de Yosano. La sélection de ces quatre poètes nous permet donc de baliser le XX<sup>e</sup> siècle, afin d'étudier une trajectoire d'émancipation du corps.

---

16 Laura Raim, « Les femmes peuvent-elles se libérer de leur corps ? », Les idées larges, Arte, 8:55 – 9:25, 2022 <https://youtu.be/4WIHINvMkvs>, consulté le 26 août 2022.

17 Comme le rappelle Claire Dodane dans le titre de son ouvrage.

18 Moon Chung-Hee, Hyun-ja Kim, Michel Collot, *Celle qui mangeait le riz froid*, « Ma poésie, mon corps », Paris, B. Doucey, Soleil Noir, 2012.

19 Philip McGowan, Anne Sexton and Middle Generation Poetry the Geography of Grief, Contributions to the study of American literature ; no. 16, c.2004.

Nous appuierons nos recherches notamment sur le travail de Claire Dodane, professeure de littérature à l'université Jean Moulin Lyon III. Elle est l'auteure de la traduction française de *Cheveux emmêlés* (2010), et elle a consacré sa thèse de doctorat à la biographie et à l'étude des recueils de Yosano (*Yosano Akiko : Poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais*, 1995). Toutefois, cet ouvrage et celui de Janine Beichman, *Embracing the Firebird : Yosano Akiko and the Birth of the Female Voice in Modern Japanese Poetry* (2002), constituent les quasi seules références occidentales qui sont consacrées à la poète et qui nous sont accessibles. Bien que la recherche sur Yosano soit abondante en japonais (l'on pense par exemple à Itsumi Kumi, Hyōden Yosano Tekkan Akiko, « Yosano Tekkan et Akiko : biographie critique », Yagi shoten. Tōkyō. 1975, pour ne citer que cet exemple), nous n'avons pas eu accès à de telles ressources. Il en va malheureusement de même pour Tawara Machi. Pour l'étude de Moon, là aussi les ressources critiques nous faisaient défaut. À notre connaissance, aucune étude complète n'a été consacrée à son travail. En revanche, Moon est très active et participe à de multiples conférences, elle donne aussi énormément d'interviews, et nous avons donc pu exploiter ces sources-ci. En ce qui concerne Anne Sexton, trois ressources ont été particulièrement salutaires, à savoir l'étude de l'œuvre de Sexton par Philip McGowan (*Anne Sexton and Middle Generation Poetry the Geography of Grief*, 2004), les commentaires critiques d'Eduard Vlad (*Journeys out of the Self*, 2005), ainsi que les mémoires d'Anne Sexton elle-même (Anne Sexton, Maxine Kumin et al., *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, 2004). Toutefois, les deux ressources critiques portant sur Sexton n'avaient pas d'angles de travail axés autour de la question du corps.

## **Chapitre I. Refonte du corps plaisant en poésie**

Beauty alone is not immortal.

La beauté seule n'est pas immortelle

– Patti Smith, "A Pythagorean Traveler" (« Une voyageuse pythagoricienne »).

Le corps peut-il être beau ? Peut-il être « Beau », au sens élevé du terme ? En effet, comme l'indique la simple majuscule du mot, l'on distingue un « Beau » particulier et supérieur, voire suprême, d'un beau banal. Tanizaki Jun'ichirō (谷崎潤一郎<sup>20</sup>) explique très bien et de manière succincte ce qu'est le Beau selon lui dans *L'Éloge de l'ombre* ([In'ei raisan] 『陰翳礼讃』) : « Ce que l'on appelle le beau n'est d'ordinaire qu'une sublimation des réalités de la vie<sup>21</sup> ». Pour expliciter son propos, Tanizaki se réfère à un *tanka* et passe également par une analogie<sup>22</sup> :

« Entrelacez,/ tressez, et voilà/ une paillote de ramées,/ délacez tout cela,/ et voilà la plaine d'autrefois » dit le vieux poème, et notre pensée somme toute procède selon une démarche analogue : je crois que le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses. De même qu'une pierre phosphorescente qui, placée dans l'obscurité émet un rayonnement, perd, exposée au plein jour, toute sa fascination de joyau précieux, de même le beau perd son existence si l'on supprime les effets d'ombre<sup>23</sup>.

Cependant, au-delà du fantasme et de la « sublimation », qu'en est-il du corps ? Dans le cadre de cette étude, nous nous demanderons comment le corps peut être Beau. Il s'agira alors de comprendre les exemples classiques qui ont fait du corps un bel objet, en le sublimant, mais, nous nous demanderons aussi si le Beau peut se retrouver dans d'autres aspects du corps, ou si le corps peut être Beau de manières différentes, en dehors des normes préétablies. De plus, il semble que le corps – et plus particulièrement le corps des femmes – a pu poser problème lorsque l'on pensait la question du Beau. Comme le souligne Simone Korff-Sausse, « Le corps de la femme a d'abord été essentiellement le modèle dont s'inspire le peintre-homme<sup>24</sup> ». Ledit problème se comprend en deux temps : d'abord, distinguant clairement le corps des femmes de celui des hommes, l'on distingue *a fortiori* les expériences des individus féminins comme des objets autres, à part, voire étrange et

---

20 Tanizaki Jun'ichirō (谷崎潤一郎, 1886 – 1965) est un écrivain japonais des ères Meiji et Shōwa. Tantôt polémique, tantôt admiré, il est reconnu comme un grand auteur et à ce titre il fait parti indubitablement du canon classique littéraire japonais.

21 Tanizaki Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre*, 1933, Bibliothèque électronique en ligne Aozora Bunko, [Tanizaki Jun'ichirō, *In'ei raisan*, 1933 (Shōwa 8), Aozora Bunko Intaanetto no denki toshokan], 谷崎潤一郎、『陰翳礼讃』、1933 (昭和8)、青空文庫インターネットの電子図書館. Traduction française : René Sieffert, *Éloge de l'ombre*, Paris, Publications Orientalistes De France, 1983.

22 Il s'agit d'un *tanka* de Jien (慈円), moine érudit de l'époque Kamakura (鎌倉), connu comme l'auteur du *Gukanshō* (『愚管抄』).

23 *Ibid.* En revanche, la traduction du *tanka* est de nous-même. En citant la traduction française, nous avons tout de même fait le choix de traduire à nouveau le poème. À titre indicatif, voici la traduction de René Siffert de ce poème : « Des branchages/ assemblez et les nouez/ voici une hutte/ dénouez-les vous aurez/la plaine comme devant ».

24 Korff-Sausse Simone, « Corps de la femme dans la médecine et l'art », *Corps & Psychisme*, N° 69, 2016, p. 143-151, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-corps-et-psychisme-2016-1-page-143.htm>.



merveilleux<sup>25</sup> (un objet particulier qui supposerait une démarche particulière pour le comprendre, l'apprécier ou s'identifier à lui, comme si l'expérience des individus féminins était fondamentalement différente, non pas justement parce que ladite expérience est individuelle, mais parce qu'elle serait « au féminin ») ; puis, que le corps ait pu être un objet ou non du Beau, celui des femmes a d'abord été presque exclusivement un objet des hommes-artistes : un objet scopique, un objet traduisant une relation entre possesseur et possédé. Dans son étude, S. Korff-Sausse ne se sert pas du rapprochement des domaines médical et artistique uniquement pour les expliquer l'un l'autre, mais en étudiant ses deux domaines, elle redouble les mêmes constatations, et les atteste ainsi de manière indéniable : il y a bien des problèmes, des tabous, autour du corps des femmes, quel que soit le domaine.

Dans les différentes poésies de notre étude, l'on peut constater les mêmes tensions. Comme nous l'avons vu en introduction, au Japon, le *tanka* (短歌) ne chante pas le corps, qu'il soit masculin ou féminin, à l'exception près des motifs de « peau blanche et cheveux noirs » – des femmes – ([Shirahadakurokami] 白肌黒髪) qui constituent les seules et rares occurrences admises en poésie classique pour parler du corps. Dans *Cheveux emmêlés* (みだれ髪 [Midaregami]) de Yosano Akiko (与謝野晶子), l'on retrouve plusieurs occurrences de ces motifs :

御袖ならず御髪のとけときこえたり七尺いづれしら藤の花<sup>26</sup>

Misode narazu	On dit d'elle que
Migushi no take to	Ce ne sont pas ses manches
kikoetari	Mais ses cheveux noirs
Shichishaku izure	Qui mesurent plus de sept pieds <sup>27</sup> ,
Shirafuji no hana	Là sous les glycines blanches

人の子にかせしは罪かわがかひな白きは神になどゆづるべき<sup>28</sup>

Hito no ko ni	Était-ce une faute
Kaseshi wa tsumi ka	De prêter à mon amant
Waga kaina	Douceur de mon bras
Shiraki wa kami ni	Alors qu'au dieu sa blancheur
Nado yuzuru beki	Il m'eût fallu accorder ?

25 « Merveilleux » au sens de qui relève du fantasme, de la fascination, voire de l'effroi, de l'« extra-ordinaire ».

26 Yosano Akiko, *Cheveux emmêlés*, poème n° 101, 1901, Bibliothèque électronique en ligne Aozora Bunko, [Yosano Akiko, *Midaregami*, Dai hyakuichi shi, 1901 Nen (Meiji 34), Aozora Bunko Intānetto no denki toshokan], 与謝野晶子、『みだれ髪』、第101詩、1901年(明治34)、青空文庫インターネットの電子図書館. Traduction française : Claire Dodane, *Cheveux emmêlés*, Paris, Les Belles Lettres, Collection Japon Série Fiction, 2010.

27 N.D.T dans CDYACE : « En général, les manches longues (*furisode* en japonais) sont associées aux jeunes filles, aux jeunes femmes, non mariées, et sont donc synonyme de jeunesse, de liberté, d'insouciance ». Nous ajoutons que « furisode » est un terme spécialisé, on le retrouve dans le poème sous la forme commune de « misode ».

28 *Op. cit.* Poème n° 143.

歌にねて昨夜梶の葉の作者見ぬうつくしかりき黒髪の色<sup>29</sup>

Uta ni nete	Dormant sur mes vers,
Yobe kaji no ha no	J'ai vu hier dans un rêve
Sakusha minu	Une femme poète
Utsukushikariki	Dont les cheveux noirs étaient
Kurogami no iro	D'une couleur sans pareil

くろ髪の千すぢの髪のみだれ髪かつおもひみだれおもひみだるる<sup>30</sup>

Kurogami no	Mes longs cheveux noirs
sensuji no kami no	Mille de mes longs cheveux
midaregami	Se sont emmêlés <sup>31</sup>
katsu omoi midare	Emmêlées sont mes pensées,
omoi midaruru	Tout emmêlées mes pensées

罪おほき男こらせと肌きよく黒髪ながくつくられし我れ<sup>32</sup>

Tsumi ōki	Pour punir les hommes
otoko korase to	De leurs trop nombreux péchés
hada kiyoku	M'ont été donnés
kurogami nagaku	Cette blancheur de la peau
tsukurareshi ware	Et ces si longs cheveux noirs

Dans cette sélection d'occurrences, l'on constate effectivement que la peau blanche et les cheveux noirs ne sont que de « beaux objets » : on les voit, on les regarde, notre attention est focalisée sur eux, mais ils ne sont pas mentionnés pour signifier d'autres caractéristiques, qualités ou défauts. À première vue, Yosano utilise donc ce motif traditionnel de manière traditionnelle : du beau pour le Beau. Toutefois, si la substance même est classique (des cheveux qui ne sont que noirs et beaux), la façon dont la poète exploite le motif est original et novateur. Certes, ces références corporelles font du corps un objet, mais il ne s'agit plus d'objets conformes à la conception qu'on avait jusqu'à présent d'eux d'une part et, d'autre part, il semble bien qu'ils ne se résument pas à un unique plaisir de contraste et qu'au contraire ils servent de substrat au langage poétique. En effet, si la corporéité des femmes a pu se définir par une relation entre un possesseur masculin et un possédé féminin, ici, les objets du Beau sont certes « féminins », mais il sont d'abord là pour la jouissance et le regard de

29 *Ibid.* Poème n° 245.

30 *Ibid.* Poème n° 260.

31 N.D.T dans CDYACE : « Poème où est utilisée l'expression « cheveux emmêlés » (*midaregami*), qui suggère ici le désordre du cœur et qui donne son titre au recueil ».

32 *Op. cit.* Poème n° 362.

leur sujet premier, en l'occurrence : la poète. Remarquons aussi que dans le premier poème de cette sélection, le rapport s'établit entre deux femmes.

Soulignons encore le fait que chez Yosano le Beau fonctionne par contraste. Qu'il s'agisse d'éléments classique remaniés donc, ou qu'il s'agisse d'un contraste plus évident entre les couleurs par exemples. Ainsi, l'on comprend mieux ce que disait Tanizaki, une trentaine d'années après ces poèmes de Yosano, lorsqu'il expliquait que le Beau n'a pas de substance en soi, mais qu'il est un jeu de clair-obscur. Lui-même use d'une image pour parler du contraste, (le contraste des couleurs étant analogique et métonymique du contraste des intentions et des esthétiques d'un poète) :

Et le riz tout le premier, sa seule vue, lorsqu'il est présenté dans une boîte de laque noire et brillante déposée dans un coin obscur, satisfait notre sens esthétique, et du même coup stimule notre appétit. Ce riz immaculé, cuit à point, amoncelé dans une boîte noire, qui, dès l'instant que l'on soulève le couvercle, émet une chaude vapeur, et dont chaque grain brille comme une perle, il n'est pas un seul Japonais qui à sa vue n'en ressente l'irremplaçable générosité. Arrivé à ce point, l'on se rend compte de ce que notre cuisine s'accorde avec l'ombre, qu'entre elle et l'obscurité il existe des liens indestructibles<sup>33</sup>.

Le dernier *tanka* de notre sélection d'occurrences le montre bien (Voir : Annexe II, figure 8 et 9). À travers sa corporéité, la poète constate sa corporalité : « La corporalité représente, au sens strict, le substrat substantiel de l'ensemble psychophysique de l'individu vivant : le " corps-sujet ". La corporéité – le " corps-objet " – englobe les qualités anatomiques et physiologiques qui se manifestent dans les fonctions anatomo-biologiques vitales<sup>34</sup> ». Ravie par cette vue, la poète contemple son corps, objet de beauté et de fascination pour tous (hommes ou femmes), mais surtout pour elle-même. Ainsi, Yosano rompt avec le problème que nous mentionnions en nous référant à Korffe-Sausse : s'il est objet, le corps des femmes est un objet des femmes et non plus un objet des hommes et de leur regard. De plus, cette mention du corps semble bien avoir une finalité : clamer sa corporalité, c'est-à-dire, affirmer le « corps-sujet », réaffirmer sa position de sujet, d'actant, qui raconte et se raconte. La voix du poème nous présente une femme belle, qui se sait belle et qui apprécie sa beauté, sans pour autant que cette beauté soit un sujet égocentrique et stérile. Au contraire, cette beauté, ainsi que la reprise du motif classique, lui permettent de recontextualiser l'histoire du corps des femmes en poésie et ainsi de se placer à contre pied de ses pairs. Si l'on veut illustrer cette démarche, l'on pourrait nous aussi recontextualiser ledit motif :

---

33 Tanizaki Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre*, op. cit.

34 Veldman Frans, « 4. La corporalité-de-représentation », *Haptonomie. Science de l'affectivité*, sous la direction de Veldman Frans, Presses Universitaires de France, 2007, pp.173-217, URL : <https://www.cairn.info/--9782130558491-page-173.htm>.

夜干玉之妹之黒髪今夜毛加吾無床尔靡而宿良武  
ぬばたまの妹が黒髪今夜もか我がなき床に靡けて寝らむ<sup>35</sup>

Nubatama no	Les cheveux noirs
Imo ga kurokami	– Noir de nuit – de ma femme
Konya mo ka	Je languis de savoir si,
Waga naki toko ni	Cette nuit aussi,
Nabikete neran	Ils bercent notre couche où je ne suis pas <sup>36</sup>

Ce *tanka* classique du 8<sup>e</sup> siècle montre bien l’objectivisation des femmes et de leur corps par les hommes et leur regard. Il serait réducteur de comprendre ce poème d’amour dans un unique sens, déterminé qui plus est par notre regard actuel et donc anachronique. Toutefois, il est indéniable qu’ici la femme fantasmée est l’objet du désir de l’homme et qu’on ne la voit qu’à travers son corps (auquel l’on fait référence de manière gracieuse et poétique par le motif des cheveux noirs) et qu’on la situe, par défaut, dans la chambre. Ce sont particulièrement les deux derniers vers de ce poème qui font de la femme sujet, une femme objet : elle se doit de demeurer à la couche de son époux, malgré l’absence du dit époux. Dans l’imaginaire de son époux, la femme est privée de subjectivité, voire de liberté, et elle est donc restreinte à un statut de non-sujet. De plus, notons que le verbe « [Nabiku] » (「靡く」), en plus des sèmes de « bercer », « balancer », « onduler », possède aussi les sèmes de « soumettre », « obéir ».

Si l’on effectue un pas de côté pour nous concentrer sur le plan grammatical et syntaxique, il est encore intéressant de comparer ces deux derniers *tanka*. Dans le poème tiré du *Recueil des dix mille feuilles*, le corps occupe une place d’objet, tandis que dans le poème de *Cheveux emmêlés*, le corps est sujet. Bien que cela puisse paraître à première vue anecdotique, pour Yosano, il s’agit là d’une occasion supplémentaire d’affirmer le sujet, de manière grammaticale cette fois-ci. Une réflexion plausible, qui correspondrait avec l’esthétique ainsi qu’avec les intentions poétiques de Yosano : l’affirmation du soi<sup>37</sup>. Le choix inverse a été fait en français. Dans sa traduction, Claire Dodane a fait de ces éléments des objets, afin de placer l’emphase sur ces éléments : que m’a-t-il été donné ? « Cette blancheur de la peau/ Et ces si longs cheveux noirs ». Mais, c’est aussi par l’attention portée à la syntaxe et à la métrique que les motifs de la peau blanche et des cheveux noirs servent de ferment au langage poétique. Notons que ces éléments du corps prennent tout deux un vers (肌きよく/黒髪ながく [Hada kiyoku/ Kurogami nagaku] « peau blanche et cheveux noirs ») avec une alternance en cinq et en sept mores, permettant ainsi une scansion naturelle. De plus, la

35 万葉集、巻第十一、二千五百六十四詩、[Manyōshū, maki dai jūichi, nisengohyakurokujūyon], *Recueil des dix mille feuilles*, rouleau 11, poème 2564. Voir : <https://ja.wikisource.org/wiki/万葉集/第十一巻>.

36 Trad. par nous-même.

37 Grand principe fondateur de l’esthétique 自我の詩 [Jiga no shi] (« poésie du moi »), que nous contextualisons et détaillons en annexe (voir Annexe. II. A). Principe commun au romantisme par ailleurs, d’où la réappropriation du mouvement romantique à cette époque au Japon.

prosodie est soutenue par l'allitération en [k] dans le poème (avec huit occurrences, voire dix, si l'on compte également les [g], consonne occlusive vélaire voisée, proche donc du son [k], consonne occlusive vélaire sourde). Les rimes par ailleurs, mettent en emphase ces deux éléments du corps (une rime classique en [ku] au vers 3 et au vers 4 et une rime annexée, dernière more du vers 3 et première more du vers 4). Les schémas vocaliques, formés par les assonances en [o] d'abord (dans les deux premiers vers), puis en [a] (dans les trois vers suivants), rythment aussi le poème, distinguant bien les hommes, nouveaux objets du châtiment qui les attend, de la femme (la poète), manifestation du dit châtiment. Cette assonance en [a] est d'ailleurs renforcée en étant presque à chaque fois portée par les phonèmes dont l'accent est montant : « **hada kiyoku/ kurogami nagaku/ tsukurareshi ware** ».

Cette métrique dense et mélodieuse permet au poème de se dérouler tout en fluidité et de donner une certaine prestance à la voix qui le déclame et à la poète qui l'incarne, ce qui donne de nouveau de l'aplomb à l'affirmation de la femme-sujet, tout en galvanisant le corps, le dotant d'une beauté nouvelle, à première dépourvue de finalité. Mais, c'est tout ce travail technique qui permet la focalisation sur ces objets, ces éléments du corps, et qui permet donc à la poète de mettre en scène son corps et de se raconter à travers lui – il y a donc bien une finalité à ces beautés (corporelles ou mélodiques).

Toutefois, le poème recèle des éléments qui entrent en tension : les rimes, qui ne sont traditionnellement pas admises en *tanka*, la légère altération du motif (ce qui est traduit par « Cette blancheur de peau » est, plus littéralement, « pureté de la peau » (「きよ」 [Kiyō]), nous voyons là un pied de nez aux hommes et à la tradition, pour souligner, de manière romantique, la pureté du sentiment et de ce choix poétique), la métrique classique respectée (avec les trente-et-une mores, alors que Yosano ne se limite pas, ailleurs, à ce nombre canonique). Cependant, ces tensions, et l'exploitation originale qu'en fait Yosano, sont aussi les obstacles, ou les enjeux, qui permettent l'affirmation de la poète, voire sa libération. Cette femme affirmée n'est pas simplement « libérée » par ce qu'elle se joue des conventions, mais elle est aussi « libérée » parce que cette affirmation de la corporalité par la corporéité met en avant son humanité et son individualité, avant même de mettre en avant sa féminité, bien que cela reste un élément phare du poème. C'est aussi ce que souligne Claire Dodane, lorsqu'elle analyse ce même *tanka* :

Les femmes de *Midaregami* n'étaient pas seulement des femmes « libérées » parce qu'elles étaient entreprenantes ; elles savaient aussi se montrer vengeresses et égoïstes, capables de sentiments négatifs et incongrus en poésie. Ainsi [...] cette [...] femme qui cherchait à séduire

les hommes dans le seul but de les faire souffrir, pour se venger de leur égoïsme ou de leur légèreté<sup>38</sup>.

La traduction de ce *tanka* de Tawara Machi (俵万智) met davantage en lumière la tension entre une « femme-objet » et une « femme-sujet » :

完璧なボディに我は作られた「男」なるもの懲らしめるため<sup>39</sup>

Kanpeki na	J'ai été
Body ni ware wa	Faite dans un <i>corps</i>
Tsukurareta	Parfait
「Otoko」 naru mono	Chose des « hommes »
Korashimeru tame	Faite pour les châtier <sup>40</sup>

Dans le poème, la femme est à la fois objet, ou celle qui subit l'action, en n'étant pas maître du processus verbal, comme le montre la forme passive en [areru] (「あれる」), du verbe [tsukuru] (「作る」 « faire », « fabriquer », « produire ») et le substantif [mono] (「もの」 « chose »); mais cette même « chose » est bien celle qui renverse la situation et qui sera maître du châtement, qui enclenchera le processus verbal du verbe [korashimeru] (「懲らしめる」 « châtier »). L'on remarquera toutefois que le motif [Shirahadakurokami] (白肌黒髪 « peau blanche et cheveux noirs ») n'apparaît plus et qu'il est remplacé par un simple mot, emprunté à l'anglais : *body*. Ce choix n'oblitére pas la démarche de Yosano.

Au contraire, à l'image des intentions de Tawara, qui souhaitait traduire et moderniser l'œuvre de son homologue pour la rendre de nouveau accessible, utiliser le procédé d'hétérolinguisme et passer par le simple mot « corps », en anglais, actualise le motif et modernise la démarche. En japonais (mais le même procédé pourrait donner le même effet dans d'autres langues) le signifiant *body* (「ボディ」) ne renvoie pas au signifié « corps ». En d'autres termes, *body* ne désigne pas la même réalité que [karada] (「体」), soit « corps ». Il désigne plutôt une idée du corps, un fantasme du corps, et se réfère plus directement au corps-objet (soit objet de désir, de convoitises, conforme aux normes sociales, et non pas un corps réel, ou intime, ou physiologique)<sup>41</sup>. Notons également que le substantif « homme » est mis entre guillemet : 「『男』」 ce qui l'isole d'une manière particulière. Peut-être s'agit-il là d'une manière de mettre les hommes à part, comme

38 CDYAPPF, « Troisième Partie – Midaregami, "Cheveux emmêlés", II. Analyse thématique des poèmes de la première partie, Enji Murasaki », Narcissisme et sensualité.

39 Tawara Machi, *Cheveux emmêlés, Traduction en chocolat*, Kawade Shobo Shinsha, 1988, Tōkyō, [Tawara Machi, *Midaregami, Chokorētogoyaku*, Kawade Shobo Shinsha, 1988, Tōkyō], 俵万智、『みだれ髪チョコレート語訳』、1988、東京、河出書房新社. Voir : <https://merry1109.exblog.jp/22030379/>.

40 Trad. par nous-même.

41 En français, l'on retrouve les mêmes dynamiques dans l'expression populaire : *summer body*.

l'on été les femmes, ou de catégoriser les hommes d'une certaine manière. Ce ne serait pas n'importe quel hommes, mais des « hommes » à parquer entre des guillemets, parce qu'indignes par nature d'être considérés comme des individus à part entière, au vue des raisons pour lesquelles ils méritent un châtement.

Comme dans cette traduction, l'on retrouve peu de peau blanche ou de cheveux noirs dans les poèmes de Tawara. Le corps, qui est quelque chose de très concret, était réduit en quelque chose de très abstrait par ces fantasmes et ces tropes. Si Yosano renversait l'usage de cette idéalisation pour mieux exprimer l'individu, Tawara quant à elle explore de nouveaux motifs qui multiplient les manières d'être du corps, afin de tenter de se saisir d'une expérience plus réelle du corps et *a fortiori* de l'individu.

たっぷりと君に抱かれているようなグリンのセーター着て冬になる<sup>42</sup>

Tappuri to	À l'aise et comme prise dans tes bras
Kimi ni dakarete	dans mon chandail vert
Iru yōna	voici l'hiver
Gurin no sētā	
Kite fuyu ni naru	

満員の電車の中に守られてうぶ毛まなき君の顔見る<sup>43</sup>

Manin no	Dans la foule de ce train bondé
Densha no naka ni	tu me protèges et je vois tout proche
Mamorarete	le duvet de ton visage
Ubu ke ma chikaki	
Kimi no kao miru	

我のため生ガキの殻あける指うすく滲める血の色よ愛し<sup>44</sup>

Ware no tame	C'est pour moi qu'en ouvrant des huîtres ton doigt
Namagaki no kara	légèrement se teinte de la couleur
Akeru yubi	du sang ! Adorable
Usuku nijimeru	
Chi no iro yo hashi	

42 俵万智、『サラダ記念日』、「野球ゲーム」、河出書房新社、1987、東京, [Tawara Machi, *Sarada Kinenbi*, « Yakyū gēmu », Kawade Shobo Shinsha, 1988, Tōkyō]. Traduction française : Yves Marie Allieux, *L'anniversaire de la salade*, « Match de base-ball », premier poème, 2008.

43 *Ibid.*, huitième poème.

44 *Ibid.*, quinzième poème.



潮風に君のにおいがふいに舞う抱き寄せられて貝殻になる<sup>45</sup>

Shiokaze ni	Dans l'air marin ton odeur soudain danse...
Kimi no nioi ga	Prise et serrée dans tes bras
Fuini mau	je deviens coquillage
dakiyoserarete	
Kaigara ni naru	

君の髪梳かしたブラシ使うとき香る男のにおい楽しみ<sup>46</sup>

Kimi no kami	Quand j'utilise la brosse qui a démêlé tes cheveux
Tokashita burashi	s'exhale une odeur d'homme
Tsukau toki	qui me rend si heureuse !
Kaoru otoko no	
Nioi tanoshi mo	

この部屋で君と暮<sup>ひと</sup>していた女の髪の長さを知りたい夕べ<sup>47</sup>

Kono heya de	Dans cette pièce avec toi a
Kimi to kurashite	vécu une femme dont je voudrais connaître
Ita hito no	la longueur des cheveux ce soir
Kami no nagasa o	
Shiritai yūbe	

Ces occurrences, toutes tirées de la section [Yakyū gēmu] (『野球ゲーム』 « Match de base-ball ») du recueil, proposent quant à elles une autre sorte de beauté, une beauté que d'emblée l'on serait tenté de qualifier de moderne, car elle rompt radicalement avec la beauté classique. Le corps devient une thématique à part entière, qui est pleinement embrassée, car exploitée sous divers aspects, afin de satisfaire une multitude d'aspirations. On ne se limite plus au seuls motifs classiques (dont les occurrences sont plutôt rares par ailleurs). Qu'il s'agisse d'un thème ou d'un motif, le corps ne sert plus uniquement de métonymie pour se référer à une personne et il renvoie désormais tout autant aux hommes qu'aux femmes. Ce n'est plus non plus uniquement un moyen d'exprimer de manière feutrée et métaphorique ses désirs ou ses sentiments, le corps peut se suffire à lui-même, il peut être le point de départ d'une constatation du monde physique prosaïque ou, au contraire, le point de départ d'une exploration profonde de son intériorité. En substance, le corps semble moins tabou, il est abordé de manière plus frontale et détaillée. Toutefois, le corps est-il devenu un motif, ou un thème, que l'on travaille de manière totalement désinhibée pour autant ?

45 *Ibid.*, dix-huitième poème.

46 *Ibid.*, vingt-huitième poème.

47 *Ibid.*, trente-et-unième poème.

L'on peut retrouver des réminiscences du motif classique du corps dans les deux derniers *tanka* de notre sélection. Les cheveux sont mentionnés, mais ce ne sont pas exactement de « longs beaux cheveux noirs ». Dans le cinquième poème, les cheveux servent de référent à un homme d'une part, et, d'autre part, et ils ne servent pas explicitement à chanter la beauté de l'homme en question. C'est pourquoi il s'agit d'une beauté nouvelle. Certes, l'on pourrait défendre que la réminiscence du motif classique représente bel et bien la beauté de l'être aimé, mais cela de manière incongrue, en étant associée à une « odeur d'homme » (avec le quatrième poème de cette sélection, il s'agit là de poèmes d'amour où l'odeur et les parfums font écho, tout en entrant en contraste, avec un autre exemple classique qui utilisait également le motif du parfum et que nous mentionnons en annexe, voir : « De vous, certes [...] », Annexe II. A). Il n'y a pas besoin d'employer des termes relatifs aux champs lexical de la beauté ; chaque élément de la scène, que le poème offre à voir, est un nouvel élément que la poète fait entrer dans ledit champ, car chacun d'entre eux sont des choses délectables à ses yeux. De plus, cette beauté n'est pas un ornement ostentatoire, car chacune des réalités physiques (les « cheveux » [kami] 「髪」, vers 1, la « brosse » [burashi] 「ブラシ」, vers 2, l'« odeur » [nioi] 「におい」, vers 5) sont des repères sensoriels guidant pas à pas la poète vers un sentiment soudain et franc, vers une extase, qui trouve sa source dans l'amour.

Dans le sixième poème, on ne saurait dire quel sentiment a motivé les réflexions de la poète, dont la pensée erre à la recherche de l'ancienne compagne de son compagnon actuel. Mais, ici, c'est bien l'idée du corps (les cheveux de ladite femme ([hito no/ kami] 「女の/髪」, vers 3 et 4) qui permet à la poète de sonder le monde, ou du moins, son espace (« cette pièce » [kono heya] 「この部屋」, vers 1) et par extension de sonder son compagnon (son expérience, son passé, ses relations avec les femmes), mais aussi sa relation avec lui, et donc, elle-même. Peut-être a-t-elle de la tendresse pour cette femme, qui a vécu une situation similaire à la sienne (être en couple avec l'homme du poème), ou peut-être la jalouse-t-elle et la fantasme-t-elle comme une rivale potentielle (rappelons que les longs cheveux était associés à la beauté, à la jeunesse, à l'insouciance, comme l'exprime si bien le premier *tanka* de Yosano, que nous avons cité plus haut : « On dit d'elle que [...] »). Qu'il s'agisse d'un sentiment ou d'un autre, ici, l'on remarque qu'une femme fantasmée est bien l'objet d'une autre femme et que ce fantasme ne se limite pas à du désir. La poète semble se servir de l'idée de cette femme comme d'un miroir où elle se projette afin de mieux se saisir de sa propre image, de sa propre relation à elle-même, et de sa relation avec l'être aimé : en comprenant ou en touchant du doigt l'identité de cette autre femme, elle pourrait mieux comprendre la place qu'elle lui a prise, au côté de l'homme qu'elle aime, et elle pourrait mieux redéfinir ses rapports de couple – couple dont elle fait pleinement partie.

Les deux premiers *tanka* de cette sélection sont eux aussi intéressants en ce qu'ils semblent avoir des mouvements contraires, alors qu'ils semblent être constitués des mêmes éléments. Dans le premier poème, la mention du corps amène à la notion d'amour. L'amant absent, est tout de même présent grâce au « chandail vert » (「グリンのセーター」 [gurin no sētā]) qui amène les sentiments de confort et d'affection de la poète. Cette embrassade est d'autant plus forte syntaxiquement tant la pensée de l'amant se manifeste vers après vers.

Dans la traduction française, cette ambivalence entre présence et absence de l'être aimé se réalise finalement au vers 2 (sur ledit « chandail vert ») et en deux temps, grâce aux groupes prépositionnels introduits par les deux prépositions « dans ». Le premier groupe prépositionnel « dans tes bras », à valeur de complément d'adjectif, du participe passé employé seul, à valeur d'adjectif (« prise »), est complété par le second groupe prépositionnel « dans mon chandail vert », qui lui a valeur de complément de phrase, car il modifie le groupe qui le précède, et ainsi toute la phrase.

Cette succession de compléments reprend assez justement le rythme du poème original. En japonais aussi, la syntaxe reflète bien que la réalité émotionnelle (le sentiment amoureux) est bien plus étirée que la réalité physique (la sensation du chandail sur la peau). D'abord, le vers 1 est occupé entièrement par un adverbe [tappuri] (「たっぷり」 « pleinement », « amplement », « abondamment », « entièrement »), auquel s'ajoute encore la particule [to] (「と」) qui vient apporter une emphase sur la nature de l'adverbe de manière, qui qualifie le reste de la phrase. Puis, les vers 2 et 3 sont occupés par une subordonnée relative adjective ([kimi ni dakarete/ iru yōna] 「君に抱かれて/ いるような」) qui qualifie le substantif « chandail » ([sētā] 「セーター」 au vers 4, qui est encore qualifié grâce à la particule « adnominale » [no] (「の」) qui l'associe au substantif « vert » ([gurin] 「グリーン」)<sup>48</sup>. Notons également que ce long déroulement qui nous emmène au point culminant du poème (le prosaïque chandail vert) est encore renforcé par un [jiamari] (字余り, excès de syllabes dans un poème) (le vers 4 ayant huit mores au lieu de sept). Loin d'être une erreur, cette entorse à la métrique poétique prouve qu'il y a bien un effet de style. La phrase est longue et elle a de l'ampleur, tout comme le sentiment de la poète. Ainsi, la simple constatation d'un objet physique peut permettre un voyage intérieur et émotionnel plus en profondeur.

Dans le deuxième poème, la notion d'amour amène à la mention du corps. Certes, la masse « bondée » du train justifie davantage l'étreinte des deux amants, mais le sentiment affectueux qui découle de ces interactions physiques focalise davantage la poète sur son amant, qu'elle voit mieux, qu'elle voit plus attentivement ([miru] 「見る」 « voir », vers 5). Syntaxiquement, l'on sent cette

---

48 Élément grammatical inexistant en français, qui sert à associer deux noms afin que le premier précise le second. Ici, on parle d'un chandail, mais de quel chandail parle-t-on ? Du chandail qui est vert. « Vert », étant bien un substantif en japonais et non un adjectif.

progression dans la focalisation, car le poème est rythmé en trois propositions : d'abord du vers 1 au vers 3, l'on a la banale mais attendrissante scène du train, dont la masse bondée pousse presque les amants dans les bras l'un de l'autre ; ce vers se conclut par la forme en [te] (「て」, forme conjonctive) du verbe passif [mamorareru] (「守られる」, soit [mamorarete] 「守られて」 vers 3). Puis nous avons une deuxième proposition [Ubu ke ma chikaki] (「うぶ毛ま近き」) qui se conclut par la flexion classique attributive [ki] (「き」, qui signale que l'adjectif « très proche » ([machikaki] 「ま近き」) est épithète du substantif [Ubu ke] (「うぶ毛」 « duvet », « barbe naissante »). Enfin, nous avons une troisième proposition : [kimi no kao miru] (「君の顔見る」), qui conclut le poème avec le pronom [kimi] (「君」 « ton »), qui résonne puissamment grâce à l'allitération en [k] (avec cinq occurrences).

La différence majeure entre nos deux poètes réside dans le choix des motifs et des thèmes lorsqu'il s'agit de vouloir comprendre le Beau. Si Yosano puise dans la tradition littéraire, Tawara ne semble pas du tout le faire. Pourtant, leurs poèmes d'amour possèdent des similitudes. En effet, Yosano exploite des motifs classiques, mais c'est pour mieux se les réapproprier. C'est en maîtrisant le classique qu'elle peut le renouveler, mais aussi, le mettre en contraste par rapport aux autres éléments modernes et novateurs. *A contrario* des modèles classiques, Tawara quant à elle ne semble pas chercher une sublimation du corps, mais tente de dire un corps plus réel. Deux démarches qui divergent, mais qui paradoxalement se complètent, en ce qu'elles tentent de sortir le corps hors des catégories du Beau : l'une et l'autre ne cherchent-elles pas à exprimer le Beau ? À le renverser ? À le renouveler ? Tout du moins, ne cherchent-elles pas à déconstruire les définitions qui ceignent le « Beau » en poésie, afin d'élargir cette notion « sacrée » à toutes sortes de corps ? Par ailleurs, Yosano ne se limitait pas non plus au corps « classique » et elle parle du corps autrement qu'en se référant à la peau blanche et aux cheveux noirs dans ses *tanka*.

ゆあみして泉を出でしやははだにふるるはつらき人の世のきぬ<sup>49</sup>

Yuami shite	Juste après le bain
Izumi o ide shi	Dans une source d'eau chaude,
Yawahada ni	Sur ma peau douce
Fururu wa tsuraki	Me semblent si rêches
Hito no yo no kinu	Les vêtements de ce monde

Dans ce poème, tiré de la section « Pourpre » ([Enjimuraaski] 「臙脂紫」), l'on peut relever un motif novateur et cher à Yosano, celui du bain (qui apparaît six fois dans tout le recueil, et presque à chaque section : deux fois dans « Pourpre », une fois dans chacune des autres sections,

<sup>49</sup> Yosano Akiko, *Cheveux emmêlés*, op. cit., poème n° 77.

excepté dans la section « Les Danseuses » ([Maihime] 「舞姫」), où il n'y a aucune occurrence de ce motif<sup>50</sup>).

L'on voit bien que le monde humain, celui des conventions, est pesant pour la poète, mais il est aussi source d'inspiration poétique<sup>51</sup>. Elle réinvestit la langueur qui l'accable pour illustrer, commenter, critiquer, ou se moquer de ce monde. Souvent, ces analyses sont accompagnées par un renouvellement du Beau également. Ainsi, c'est le corps nu du bain, et l'intimité que cela implique, mais aussi l'humanité de la poète (contrasté par le poids des dogmes) qui sont célébrés, plus que sa beauté physique. Comme l'explique la psychologue Joëlle Nouhet-Roseman : « le bain est plus qu'un rituel de transition entre le jour et la nuit, il est davantage qu'un rituel de purification des pollutions extérieures, il est le rituel par lequel se confirme l'intimité [...] »<sup>52</sup>. Alors que l'étude de J. Nouhet-Roseman porte davantage sur les groupes familiaux et sociétaux, nous trouvons ces réflexions très justes en ce qu'elles éclairent le rapport de Yosano à son propre corps et à son être, un rapport fusionnel et de recollection à soi-même.

L'on pourrait tout de même penser qu'il y a là une réminiscence du motif de la peau blanche (aux vers 3). Toutefois, la mention de la « peau », et *a fortiori* du corps de la poète, dépasse le motif classique, car l'instant, la scène, suggérés par le poème, relèvent davantage de l'intime et du corps physique, que du corps fantasmé et poétique. De plus, si nous nous sommes référés au poème dans l'édition originale du recueil, il est également intéressant de voir que dans une autre édition, publiée trente-deux ans plus tard, Yosano modifie ce poème. Le vers 3 n'est alors plus : « Sur ma peau douce » [Yawahada ni] (「やははだに」), mais : « Sur ma peau » [Waga hada ni] (「わがはだに」). En japonais, c'est le terme [Yawahada] (「やははだに」 « peau douce ») qui disparaît au profit de l'apparition du pronom [Waga] (「わが」 « je », « mon », « mien », *etc.*). Ce nouvel élément insiste alors davantage sur la prééminence du moi, mais aussi sur la réalité physique du corps. Une réalité physique du corps qui est indéniable, comme ne l'est le monde des Hommes et des conventions. Cette locution du vers 5 laisse par ailleurs voir deux lectures, celle attendue de la philosophie bouddhique (et du monde flottant) et celle que propose la poète en critiquant justement ce monde (et

---

50 Rappelons qu'il s'agit d'une section à part dans l'œuvre car elle permet un voyage dans le temps et l'imaginaire. Comme le rappelle Claire Dodane, ces danseuses qui se succèdent permet à Yosano de peindre la richesse du Japon ancien (de l'époque de Heian).

51 Soulignons un choix intéressant de traduction de la part de Claire Dodane : [Hito no yo no kinu] (「人の世のきぬ」) signifie plus littéralement : « les vêtements du monde des Hommes » ou « [...] du monde humain ». Une nuance absente donc dans la traduction, sans doute par soucis de clarté. En effet, une traduction plus littérale aurait peut-être fait sentir une distinction, un contraste, entre la poète et le monde auquel elle appartient. En japonais, le sentiment qui semble le plus important est cette langueur qui pèse sur la poète, mais aussi sur le vers, et qui se fait sentir par la double qualification du substantif 「きぬ」 ([kinu] « vêtements »), grâce aux deux particules « adnominales » ou génitives 「の」 ([no]).

52 Nouhet-Roseman Joëlle, « Le rituel du bain au Japon », dans *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2003/1, n° 40, p. 79-91, URL : <https://www.caim.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2003-1-page-79.htm>, consulté le 06 février 2022.

en proposant un monde de passion, de jeunesse, de poésie, de liberté). Les autres poèmes de cette section qui traitent du corps, sont eux aussi novateurs, voire provocants, et tranchent plus nettement encore avec les traditions classiques, comme le montre cet exemple :

みだれごちまどひごちぞ頻なる百合ふむ神に乳おほひあはず<sup>53</sup>

Midare gokochi	Sentiments troublés
Madoi gokochi zo	Et sentiments égarés
Shikiri naru	Se pressent en moi
Yuri fumu kami ni	À ce dieu foulant les lis
Chichi ooiaezu	Je brûle d'offrir mes seins

Si les sentiments amoureux sont passionnels et tumultueux, comme l'indique ce poème, la pensée de la poète est loin d'être « troublée » lorsqu'elle affirme ainsi en poésie son expérience, ses sentiments, ainsi que son corps, nu et humain. Il s'agit donc bien d'une beauté nouvelle, d'une beauté « féminine », proposée par une femme, et célébrant ses sentiments à travers son corps. Le poème devient alors une sorte d'inaction qui permet de démêler corporalité et corporéité, afin de les faire pleinement siens et d'affirmer son humanité avant tout chose. Ce poème est celui d'une personne amoureuse, avant d'être un poème de sensualité, de sexualité, ce qui, une fois de plus, rompt le problème d'objectivation du corps des femmes. C'est ce genre de poèmes qui a attiré sur Yosano les foudres d'un certain public critique, qui ne voyait dans cette œuvre et cette artiste que perversion et aliénation. Mais la femme du poème, sombre-t-elle dans la folie ? L'amour, célébré par le poème, est l'énergie primordiale qui anime toute chose, mais s'agit-il d'une énergie démoniaque ou divine ? Certes, la femme amoureuse s'offre sans retenues à son amant et l'on pourrait alors y voir de la perversion, mais n'est-elle pas aussi toute puissante ? presque divine ? Car elle transcende les contraintes et l'oppression, pour vivre pleinement et purement son amour, en annihilant l'*ego*, à l'image d'un dieu bouddhique<sup>54</sup>. Claire Dodane, ne parle pas tant d'une libération en commentant ce poème. Toutefois, elle remarque et présente bien l'énergie passionnelle, la froideur de la pureté et le caractère audacieux de ce *tanka* :

La femme murmure que son cœur, ébouriffé par l'amour qu'elle ressent sans répit, se perd dans la folie. Elle voudrait pouvoir trouver l'apaisement mais ne le peut et donne tout par

53 Yosano Akiko, *Cheveux emmêlés*, op. cit., poème n° 40.

54 La transcendance, ainsi que l'abjection pour l'*ego*, sont des notions capitales du bouddhisme. Rappelons que le bouddhisme, partie intégrante de la culture japonaise et hérité d'autres cultures, reprenait aussi dans ces fondements des éléments desdites cultures dont il est hérité, comme la culture indienne, d'où il est originaire. Ainsi, les notions que nous mentionnions plus haut peuvent être comprises plus clairement encore en ce qu'elles s'incarnent dans la figure divine de Kali : déesse de la destruction et de la transformation, qui tue l'*ego* pour libérer les Hommes de leurs misérables conditions ; ce qui pourrait être une image d'arrière-plan possible pour le vers 4 de ce poème, d'autant plus que Yosano appréciait les syncrétismes, outre son héritage culturel riche et éclectique.

amour ; elle s'offre à son amant, s'abandonne entière à lui sans éprouver ni crainte ni pudeur.

Le dieu debout est l'amant, qui écrase sous ses pieds des fleurs de lis blanches, symboles de pureté. Nu, il fait face à la femme, dévêtue elle aussi. [...] Notons d'ores et déjà l'érotisme et l'insolence de cette scène où Akiko associait l'idée de plaisir à celle des dieux<sup>55</sup>.

L'on remarque alors un même élan artistique chez Tawara. Le corps peut servir de catalyse aux émotions. Tout comme il est le vaisseau qui nous aide à parcourir le monde sensoriel, il peut également être celui qui nous permet de sonder notre intériorité émotionnelle. On passe du tangible à l'intangible, de la corporalité à la corporéité :

君と食む三百円のあなごずしそのおいしさを恋とこそ知れ<sup>56</sup>

Kimi to hamu  
Sanbyaku en no  
Anagozushi no  
Sono oishisa o  
Koi to koso shire

Manger avec toi pour trois cents yens  
d'anguille de mer et je comprends que ces sushis  
ont la saveur même de l'amour

Chez Anne Sexton aussi l'on retrouve ce genre de puissante tension entre corporalité et corporéité. Toutefois, notons que l'émancipation des corps en poésie a déjà été amorcée en Occident, l'on pense à Walt Whitman par exemple (et à son poème "Song of myself" de son recueil *Leaves of Grass*). Si le dernier poème de Yosano que nous avons cité proclamait le fait d'être sujet de son corps, et ce jusqu'aux pieds du « dieu foulant les lys », les pieds et le corps que l'on retrouve chez Anne Sexton, bien que tout autre, accentuent eux aussi le phénomène d'appropriation de sa propre personne et de son propre corps. Ce qui pourrait sembler à première vue incongru en poésie (un blason consacré aux pieds) s'explique par cette tradition déjà renouvelée que nous mentionnions à l'instant. En lisant "Barefoot" de Sexton, l'on pense alors à Pablo Neruda qui lui aussi a participé au renouvellement du thème du corps en poésie, citons à titre d'exemple un extrait du poème « *Tus pies* » (« Tes pieds ») :

Pero no amo tus pies  
sino porque anduvieron  
sobre la tierra y sobre  
el viento y sobre el agua,  
hasta que me encontraron.

Mais je n'aime tes pieds  
que pour avoir marché  
sur la terre et aussi  
sur le vent et sur l'eau  
jusqu'à me rencontrer.<sup>57</sup>

55 CDYAPPF, « Troisième Partie – Midaregami, "Cheveux emmêlés", II. Analyse thématique des poèmes de la première partie, Le " dieu " ».

56 Tawara Machi, *L'anniversaire de la salade*, « Match de base-ball », *op. cit.*, septième poème.

57 Pablo Neruda, *Vainte poemas de amor y una canción desesperada*, « Tus pies », 1924, Traduction française : André Bonhomme et Jean Marcenac, *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée*, « Tes pieds », Paris, Éditeurs français réunis, coll. « Petite sirène », 1970.



De plus, notons que ce détour pour contextualiser le poème de Sexton est approprié, puisque qu'elle connaissait Neruda et qu'elle l'appréciait beaucoup : « [...] elle a toujours voulu rencontrer Neruda », nous dit-on dans ses mémoires (elle aurait eu l'occasion de le rencontrer, grâce à Ted Hughes, lors du *International Poetry Festival* de Londres de 1967)<sup>58</sup>.

Ainsi, Sexton aussi propose une poésie où se rencontre le corps et une beauté nouvelle. Dans "Barefoot", Sexton forme une sorte de blason à elle-même. Les premiers vers se concentrent sur une partie de son corps : ses pieds. Mais alors que dans un blason l'éloge pour le corps de l'autre traduit les sentiments amoureux du poète, ici, l'éloge de la poète se concentre sur son propre corps et sert plutôt à définir son corps, ainsi que ses rapports avec celui-ci, bien que l'être aimé soit également chanté dans le poème et ce à travers ce corps nouvellement défini. Bien que la poète réussisse à communiquer beauté, sensualité et sexualité, ainsi qu'insouciance, et ce, de diverses manières, le poème ne tend pas nécessairement vers l'esthétisation ou l'érotisation du corps. Pourtant, dès les premiers vers, une souplesse, une langueur sensuelle se manifeste à mesure que se déroulent et s'enchaînent les tétramères trochaïques, ainsi que les nombreuses allitérations : « M'aimer sans mes artifices/ Veut dire, aimer mes longues jambes brunes » (" Loving me with my shows off/ means loving my long brown legs ", vers 1 et 2).

Cependant, ce qui fait plus essentiellement la beauté du poème, ce n'est pas tant le corps, mais plutôt le thème de la liberté qu'évoque ce corps. En effet, les « pieds nus » peuvent être synonyme d'insouciance et de liberté (ce qui est renforcée par la mélodie de fond que font entendre les vers 9 à 11 en faisant référence à la comptine *This Little Piggy*). Les pieds sont des éléments majeurs du corps et de l'appréhension du monde. C'est avec ses pieds que la poète peut courir, explorer, jouer et renouer avec la nature et avec elle-même (et c'est avec les pieds, une unité de mesure pour les vers, que la poète peut créer ses poèmes). Et c'est exactement ce qui se passe dans le poème. Le corps, par son exploration du monde sensoriel, permet l'exploration de l'intériorité et la compréhension, la jouissance, de ladite liberté, tant et si bien que le corps n'est pas décrit de manière si sensuelle que cela, mais plutôt de manière métaphorique :

"Barefoot"

« Pieds nus »

Loving me with my shows off  
means loving my long brown legs,  
sweet dears, as good as spoons;

M'aimer sans mes artifices  
veut dire, aimer mes longues jambes brunes  
petites mignonnes, aussi bonnes que des cuillères

58 Anne Sexton et al., *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, "Chapter IV. Flee on Your Donkey (November 1963–May 1967)", Open Road Integrated Media, 2016.

and my feet, those two children  
let out to play naked. Intricate nubs,  
  
my toes. No longer bound.  
And what's more, see toenails and  
all ten stages, root by root.  
All spirited and wild, this little  
piggy went to market and this little piggy  
stayed. Long brown legs and long brown toes.

Further up, my darling, the woman  
is calling her secrets, little houses,  
little tongues that tell you.

There is no one else but us  
in this house on the land spit.  
The sea wears a bell in its navel.  
And I'm your barefoot wench for a  
whole week. Do you care for salami?  
No. You'd rather not have a scotch?  
No. You don't really drink. You do  
drink me. The gulls kill fish,  
crying out like three-year-olds.  
The surf's a narcotic, calling out,  
I am, I am, I am  
all night long. Barefoot,  
I drum up and down your back.  
In the morning I run from door to door  
of the cabin playing chase me.  
Now you grab me by the ankles.  
Now you work your way up the legs  
  
and come to pierce me at my hunger mark.<sup>59</sup>

et mes pieds, ces deux enfants  
sortis dehors pour jouer nus. Enchevêtrement de  
[nodosités,  
mes orteils. Désormais dénoués.  
Et quoi d'autres, voyez ces ongles d'orteils et  
Chacune des dix scènes, racine après racine.  
Tout fougueux et sauvages, ce petit  
cochon est allé au marché et ce petit cochon  
est resté. Longues jambes brunes et longs orteils  
[bruns.  
Plus haut, mon doux, la femme  
Appelle ses secrets, petites maisons,  
Petites langues qui te disent.

Il n'y a personne d'autre que nous  
Dans cette maison sur ce bout de sable  
La mer porte une cloche en son sein  
Et je suis ta servante pieds nus pour toute  
Une semaine. Que diriez-vous de salami ?  
Non. Ne préféreriez-vous pas du scotch ?  
Non. Vous ne buvez pas vraiment. Mais moi  
Tu me bois. Les mouettes tuent des poissons  
criant comme des gosses de trois ans  
La vague est un narcotique, hurlant,  
je suis, je suis, je suis  
toute la nuit. Pieds nus,  
je tâtonne de haut en bas ton dos.  
Au matin, je cours, de porte en porte  
dans la maison à jouer à attrape moi.  
Maintenant, tu me saisis par les chevilles  
Maintenant, tu avances, tu progresses jusqu'à mes  
[jambes  
et viens me percer à la marque de ma faim.<sup>60</sup>

Comme Yosano pouvait admirer et apprécier son corps, l'on remarque que Sexton elle aussi contemple son propre corps. Là encore l'on travaille sa relation au corps à travers la poésie afin de le faire sien et de proclamer le sujet, l'individu. Comme le suggère le rythme des propositions au

---

59 Anne Sexton, "Barefoot", *Love Poems*, 1969, dans Maxine Kumin, *Anne Sexton: The Complete Poems*, Boston, Mariner Books, 1999.

60 Trad. par nous-même.

sein des vers, la poète remarque d'abord ses jambes, puis ses pieds, puis ses orteils, « puis, quoi d'autres encore ? » (vers 7). Les propositions par ailleurs, sont de longueurs très inégales et regorgent de ponctuations (des virgules, un point virgule, des points qui font des phrases averbales). Les jambes, sont le sujet des trois premiers vers par exemple, tandis que les pieds et les orteils font chacun l'objet d'un peu plus d'un vers. Cet effet de liste, d'inventaire, que l'on établirait spontanément devant les objets qui captent notre attention, donne donc un sentiment de naturel du fil de la pensée, mais cela permet également de se refocaliser, pas à pas, sur soi, pour commencer un processus méditatif.

Ainsi, comme au milieu d'un exercice de pleine conscience, la poète se fond et se confond avec la nature. Dans la première strophe du poème, c'est elle et son corps qui sont animalisés et végétalisés : « aussi bonnes que des cuillères » ("[...] as good as spoons", vers 3), « Enchevêtrement de nodosités » ("Intricate nubs", vers 5-6), « racines après racines » ("[...] root by root.", vers 8), « ce petit/ cochon est allé au marché et ce petit cochon/ est resté » ("[...] this little/ piggy went to market and this little piggy/ stayed", vers 9-11), tandis que dans la seconde strophe, c'est la nature qui est anthropomorphisée : « La mer porte une cloche en son sein » (« The sea wears a bell in its navel. », vers 17), « Les mouettes tue des poissons,/ criant comme des gosses de trois ans » ("The gulls kill fish,/ crying out like three-year-olds.", vers 22-23), « La vague est un narcotique, hurlant,/ Je suis, je suis, je suis » ("The surf's a narcotic, calling out, / I am, I am, I am", vers 24-25)<sup>61</sup>. Les deux strophes proposent donc deux mouvements différents et le corps sert à la fois de cadre et de substance au poème. D'abord, la première strophe se concentre sur le corps de la poète et son rapport à la nature. Puis, la seconde strophe se concentre sur l'expérience de la nature lorsqu'on communique ou communique avec elle, dans un état de plénitude.

Mais, si les mouvements sont différents, plus qu'une dualité, nous voyons là une complémentarité. Il y a là bien un échange. La poète comprend qu'elle est indissociable de la nature et que se distinguer de la nature n'a pas de sens, car elle fait partie intégrante de celle-ci. Et c'est cette expérience très simple et d'abord sensorielle, qui va lui permettre ce profond sentiment d'insouciance et de liberté. Sentiment, qui à son tour amène à l'échange avec son amant et donc à la jouissance. Remarquons que c'est le corps qui fait le lien entre ces deux scènes. Ainsi, le corps permet la poésie et l'expérience méditatif de plénitude, d'insouciance, de liberté, de jouissance qu'il raconte.

C'est donc sans retenues que la poète peut s'offrir à la liberté et à la passion. Soulignons

---

61 Avec le vers 3, il faudrait mieux parler d'objectivisation. Mais nous relevons tout de même cette occurrence, au sens où cette métaphore immerge la poète et son corps dans la sphère du banal, dans le paysage du quotidien, faisant d'elle un petit élément d'un grand tout, de la même manière que les autres métaphores lui font intégrer la nature.

d'ailleurs le dernier vers et son érotique « marque de ma faim », qui fait par ailleurs écho à la soif que l'on retrouve dans les vers 21 et 22 : « Non. Vous ne buvez pas vraiment. Mais moi/ Tu me bois. » ("No. You don't really drink. You do/ drink me."). S'il y a de la sensualité dans ce poème, c'est bien là, avec les scènes d'amour et de sexualité, qu'on le retrouve. Toutefois, ce corps ci, ce corps charnel et désireux, renforce notre hypothèse, et défait lui aussi le constat initial que nous faisons après avoir lu S. Korff-Sausse. C'est une fois libre et en état de plénitude<sup>62</sup> que le corps fait le lien entre l'intériorité et l'extériorité, entre le charnel et l'essence même d'un individu. L'on en revient donc à la « réalité profonde d'un être », expression qui nous a servi de définition pour la notion d'« intime ». Ici, l'on remarque bien qu'en partageant son intimité avec son amant, en exprimant leur intimité amoureuse dans un poème, la poète exprime surtout et avant tout son humanité, son essence ; soit, qui elle est.

Ceci rappelle par ailleurs la démarche de Yosano qui utilise et remploie de manière subversive la matière bouddhique dans ses poèmes. Rappeler le monde des Hommes, de la chair (de la jouissance et de la souffrance) ce n'est pas porter un jugement sur le corps des femmes pour nos poètes, mais c'est rappeler l'évidence oblitérée de la nature humaine, qui peut susciter beauté, compassion, inspiration, voire liberté, comme nous le montrent sans cesse ces poèmes. Les poètes jouissent de ce monde, parce qu'elles comprennent et ressentent qu'elles font pleinement partie de lui. Elles jouissent également et indéniablement de leur sexualité. Comme nous le disions, deux énergies se dégagent du poème. Des énergies qui sont contraires et complémentaires. Nous disions précédemment que le corps, par son exploration du monde sensoriel, permettait l'exploration de l'intériorité. Mais, si le poème dégage un mouvement intime et tourné vers l'intérieur qui permet la mise en œuvre d'un état de plénitude, afin d'atteindre la liberté, un mouvement tout à fait inverse s'opère également. Ainsi, le corps, par son exploration du monde sensoriel (et le rapport sexuel des amants), permet le jaillissement vers l'extériorité. Ce mouvement, tourné vers l'extérieur donc, lui aussi se met au service de la liberté, et de la jouissance. L'on en revient aux cris du vers 25 : "I am, I am, I am" (« Je suis, je suis, je suis ») qui témoigne d'une explosion franche du désir (plus franche, plus sauvage que la réflexion et la récollection de la plénitude), voire même, qui témoigne d'une animalité où la poète et la nature se confondent une fois de plus, où l'orgasme qui court et parcourt tout le corps de la poète la fonde avec la nature.

Dans « La femme qui se lave les cheveux » ([Meoli gamneun yeoja] <머리 감는 여자>) de Moon Chung-Hee (문정희) l'on retrouve, comme chez Sexton, une communion avec la nature importante pour la poète. Par ailleurs, là aussi le poème se compose en deux temps. Mais, si Sexton

---

62 Rappelons le sens de plénitude en nous référant à la définition du CNRTL : « État de quelque chose, parfois de quelqu'un qui est au maximum de ses caractéristiques, qui a toute son intensité, sa densité, sa richesse. », voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/plénitude>, consulté le 03/07/22.

interrogeait en deux temps les rapports entre le soi et l'autre, Moon, quant à elle, interroge les rapports collectifs et met en contraste primitivité et société. L'individualité se retrouve dans les deux poèmes. S'il est flagrant chez Sexton, parce que cela évoque aussi l'intimité, il est tout aussi indéniable chez Moon, en ce que son aspiration à la nature poétise son désir de liberté individuelle, brimé par le collectif.

〈머리 감는 여자〉

가을이 오기 전  
 뽕뽕라<sup>63</sup>로 갈까  
 돌마다 태양의 얼굴을 새겨놓고  
 햇살에도 피가 도는 마야의 여자가 되어  
 검은 머리 길게 땀아내리고  
 생긴 대로 끝없이 아이를 낳아볼까  
 풍성한 다산의 여자들이  
 초록의 밀림 속에서 죄 없이 천년의 대지가 되는  
 뽕뽕라로 가서  
 야자앞에 돌을 엮어 동지 하나 틀고  
 나도 밤마다 쑥쑥 아이를 배고  
 해마다 쑥쑥 아이를 낳아야지

검은 하수구를 타고  
 콘돔과 감별당한 태아들과  
 들어내 버린 자궁들이 떼지어 떠내려 가는  
 뒤숭숭한 도시  
 저마다 불길한 무기를 숨기고 흔들리는  
 이 거대한 노예선을 떠나  
 가을이 오기 전  
 뽕뽕라로 갈까  
 맨 먼저 말구유에 빗물을 받아  
 오래오래 머리를 감고  
 젖은 머리 그대로  
 천년 푸르른 자연이 될까

〈Meoli gamneun yeoja〉

« La femme qui se lave les cheveux »

Ga-eul-i ogi jeon  
 Poppullalo galkka  
 Dolmada taeyang-ui eolgul-eul saegyeonohgo  
 Haes-sal-edo piga doneun mayai yeojaga doeeo  
 Geom-eun meoli gilge ttah-anaeligo

Avant que vienne l'automne  
 j'aimerais aller à Popola  
 Devenue une Maya gravant le visage du soleil sur  
 [chaque pierre  
 et s'enflammant au premier rayon du soleil  
 longs cheveux en tresse

63 N.D.A : « Nom d'un petit village dans la jungle de Merida au Mexique. » ([Meksiko melida millim sog-ui jag-eun ma-eul ileum.] “멕시코 메리다 밀림 속의 작은 마을 이름.”).

Saeng-gin daelo kkeut-eobs-i aileul nah-abolkka Pungseonghan dasan-ui yeojadeul-i Cholog-ui millim sog-eseo joe eobs-i [cheonnyeon-ui daejiga doeneun Ppoppullalo gaseo	je pourrai enfanter sans cesse Et j'irai à Popola où des femmes si fécondes  dans la jungle s'unissent, immaculées, à la terre [millénaire
Yajaip-e dol-eul eonj-eo dungji hana teulgo	je ferai un nid en posant une pierre sur une palme [de cocotier
Nado bammada ssugssug aileul baego Haemada ssugssug aileul nah-ayaji	sans peine je tomberai enceinte chaque nuit et sans peine j'enfanterai chaque année
Geom-eun hasuguleul tago Kondomgwa gambyeoldanghan taedeulgwa Deul-eonae beolin jagungdeul-i ttejieo [tteonaelyeo ganeun Dwisungsunghan dosi Jeomada bulgilhan mugileul sumgigo [heundeullineun I geodaehan noyeseon-eul tteona Ga-eul-i ogi jeon Ppoppullalo galkka Maen meonjeo malguyue bismul-eul bad-a	Ville tumultueuse où au fil des égouts noirs flottent en masse des préservatifs, des fœtus triés  et des utérus amputés Je quitterai ce négrier gigantesque  qui tangué avec ses sinistres armes cachées Avant que vienne l'automne j'aimerais aller à Popola tout d'abord je remplirai la mangeoire d'eau de [pluie dans l'écurie je me laverai les cheveux très longuement et avec mes cheveux mouillés je pourrai m'unir à la verte nature millénaire <sup>64</sup>
Olaeolae meolileul gamgo Jeoj-eun meoli geudaelo Cheonnyeon puleuleun jayeon-i doelkka	

Ici, outre le désir de « s'unir » avec la nature et les femmes de Popola (ou de « devenir » elles, de « se transformer » en elles, autres sèmes du verbe coréen “되다” ([doeda] au vers 8 du poème), la nature se veut colossale, primordiale, et son abondance se fait ressentir même à travers les vers. En effet, les vers sont longs et les phrases débordent sur plusieurs vers, au moyen d'enjambements et de formes verbales conjonctives ou des particules conjonctives. Les enjambements s'enchaînent du vers 7 au vers 12, par simple débordement par exemple, comme du vers 7 au vers 8, ou grâce à des conjonctions aux vers : 8 à 9, (avec la forme conjonctive contrastive du verbe “되는” ([doeneun])), 9 à 10 (avec la forme conjonctive du verbe “가서” ([gaseo])), 10 à 11 et 11 à 12 (avec la particule conjonctive “고” ([go]) qui lie des propositions).

C'est une fois ce cadre naturel chanté et ainsi amené avec majesté que le contraste peut s'opérer, lorsque dans la seconde strophe Moon ne parle plus du Mexique, mais d'une « ville tumultueuse » ([dwisungsunghan dosi] “뒤숭숭한 도시”, vers 16). Il s'agit là sans doute de Séoul, et par rapport de métonymie, la poète fait sûrement référence à la société coréenne elle-même. En

64 Moon Chung-Hee, *Viens, ô faux amour*, 2001, Mineumsa, Séoul, [Moon Chung-Hee, *ola, geojits salanga*, 2001, Mineumsa, Seoul], 문정희, 『오라, 거짓 사랑아』, 2001, 민음사, 서울, Traduction française : Moon Chung-Hee, Hyun-ja Kim, Michel Collot, *Celle qui mangeait le riz froid*, Paris, B. Doucey, Soleil Noir, 2012.

effet, la ville, ou la société, aux « égouts noirs » ([geom-eun hasugu] “ 검은 하수구 ”, vers 13) est ici l’objet d’une répugnance éprouvée par la poète, tant ladite société brime, oppresse, régule les corps et les vies des femmes. En effet, l’on pourrait lire le thème de l’enfantement, central dans le poème, au vu de la politique de contrôle des naissances que le gouvernement sud coréen applique dès les années 60 et qui ne prendra fin que dans le tournant des années 2010 :

Le gouvernement entame la suspension des aides pour les soins de maternité aux femmes enceintes ayant 3 enfants ou plus et supprime les aides financières pour les parents ayant 2 enfants ou plus en 1983. Finalement, le gouvernement a encouragé la population à n'avoir qu'un seul enfant à l'aide de campagnes publicitaires<sup>65</sup>.

À cela s’ajoute une discrimination profonde (héritée d’une pensée confucéenne) de la société coréenne, qui fait peser sur les femmes le poids de cette politique en restreignant, voire en privant les femmes de leurs libertés et de leur égalité des chances, face aux hommes.

Pourtant, le refrain du poème : « j'aimerais aller à Popola » ([Ppoppullalo galkka] “ 뽕뽕라로 갈까 ”), qui apparaît trois fois (vers 2, vers 9, de manière altéré, et vers 20), convoque de nouveau la nature pour conclure le poème. Le rythme est d’ailleurs incantatoire, grâce aux répétitions, puisque que plusieurs images de la première strophe sont convoquées de nouveau dans ce dernier temps du poème. C’est là que la communion entre la nature et l’individu (et son corps) est la plus forte et ce grâce au rituel du bain<sup>66</sup>. Sensuel et intimiste (c’est-à-dire, qui s’attache à exprimer l’intime<sup>67</sup>), ce motif – qui rappelle aussi le motif des cheveux (vers 22 et 23), perçu comme beau, sensuel et « féminin » – est utilisé pour exprimer le recentrement sur soi, mais aussi pour focaliser l’attention et le soin apportés au corps que l’on veut se réapproprié et même transmuter, afin d’échapper au carcan qui peut le contraindre. Un rituel, qui s’effectue par étape et avec minutie, comme le montre les adverbes : « tout d’abord » ([Maen meonjeo] “ 맨 먼저 ”, vers 21) et « longuement » ([olaolae] “ 오래오래 ”, vers 22), tout deux placés en tête de vers et associés, en fin de vers, à des conjonctions : la forme verbale conjonctive [bada] (“ 받아 ”) et la particule conjonctive [go] (“ 고 ”).

Le corps, ainsi préparé, peut s’unir à la nature. Mais cette préparation permet aussi de

---

65 Olivia Scieur-Aparicio, « Corée du Sud : face à un vieillissement de la population sans équivalent », *Perspective Monde*, 2017, voir : <https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMAAnalyse?codeAnalyse=2301#:~:text=Objectif%20%3A%20limiter%20les%20naissances&text=En%20plus%20d'autoriser%20l'enfants%20ou%20plus%20en%201983>, consulté le 15/06/2022.

66 Nous avons déjà mentionné la place du bain dans la culture japonaise. La culture coréenne elle aussi accorde beaucoup d’importance au bain, au point d’en faire un rituel, et sur ce plan les deux cultures sont comparables. Voir : Lee Sang-Gil, « Techniques du corps et communication ritualisée. À propos de la culture du boire en Corée », *Sociétés*, vol. n° 95, 2007, n° 1, pp. 129-139. URL: <https://www.cairn.info/revue-societes-2007-1-page-129.htm#re14no14>.

67 Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/intimiste>, consulté le 03/07/22.



chanter et de célébrer le corps autant que la nature, et de proposer une beauté nouvelle du corps, une beauté métaphorique et magique (puisque'elle réunit le corps de la poète et la nature). Le corps ne sert pas ici une beauté classique donc, qui serait sensuelle, ou charnelle, mais une beauté libératrice et même protectrice, car, si la poète s'assimile à la nature, la nature elle aussi est assimilée à une femme, à une mère, qui enfante, mais qui protège et nourrit, avec abondance, ses enfants également. Cette métaphore est d'autant plus forte que la saison d'automne est la saison de la moisson du riz, et que la ville dont la poète veut s'échapper est sinistre et aliénante. La ville est probablement stérile aussi par ailleurs, comme nous l'indique le contexte du poème (qui date de 2001) qui renvoie à une politique oppressante. Si l'individualité d'une femme est au cœur de ce poème, le collectif n'est pas totalement rejeté, au sens où, en chantant son expérience, la poète constitue une communauté de femmes. Une communauté de femmes qu'elle cherche également et qu'elle trouve par ailleurs chez les « Mayas ». Là aussi le poème défait les rapports de force, en ne chantant pas de manière traditionnelle le corps, en ne faisant pas de lui l'objet du regard des hommes (au contraire, ce regard-ci semble même être fui, comme la société de manière plus large, pour retrouver l'intimité d'une communauté de femmes).

Dans l'ensemble, chacune des poètes dénouent le problème d'un corps objet, d'une relation de possesseur et de possédé. Toutes aspirent à faire du corps un objet poétique nouveau, et toutes affirment leur corporalité à travers la corporéité. Toutefois, seule Yosano reprend les motifs poétiques du corps de manière classique. Cependant, l'on trouve différentes réalisations du renouvellement des motifs. Yosano sera subversive ou sensuelle. Tawara sera contemplative et inattendue. Tout comme Sexton et Moon, qui elles seront aussi déroutantes, à la croisée entre le subversif et l'inattendu, elles trouveront dans ce qui peut être laid, ainsi que dans des questions physiologiques, des matières nouvelles et propices à une sincérité pour poursuivre leur introspection de leur corps et de leur monde. Bien que ce voyage soit intime, ne pouvons nous pas y lire des nuances politiques et fédératrices ? Ce voyage constitue alors un substance paradoxale et permet d'affirmer et de clamer son humanité. Le dernier poème que nous avons sélectionné nous en montre les prémices. Moon constitue sa corporalité aussi bien en célébrant la beauté du corps, qu'en manifestant son désir de communauté (et peut-être aussi ses réflexions politiques), qu'en abordant des matières qui peuvent être jugées indignes en poésie : « flottent en masse des préservatifs, des fœtus triés/ et des utérus amputés » ([Kondomgwa gambyeoldanghan taedeulgwa/ Deul-eonae beolin jagungdeul-i ttejjeo tteonaelyeo ganeun] “ 콘돔과 감별당한 태아들과/ 들어내 버린 자궁들이 떼지어 떠내려 가는 ”, vers 14 et 15).

## **Chapitre II. Les failles du corps : non plus le corps glorieux et heureux, mais le corps dans la douleur**

Who feeds from the love and care

Women share with their hands ?

Who knows the pain and grief

Women nurture in their womb ?

Who listens to the words and flesh

Women carry in their songs ?

Qui reçoit l'amour et les soins

Que les femmes donnent de leurs mains ?

Qui connaît la douleur et le chagrin

Que les femmes nourrissent dans leur ventre ?

Qui écoute les mots et la chair

Que les femmes portent dans leurs chants ?

– Betty Boren, *Women's Choir (Chœur de femmes)*, 1973.

Après avoir croisé les définitions de différents dictionnaires (*Dictionnaire historique de la langue française*, *Dictionnaire de la langue française*, *Le Grand Robert de la langue française*, *Le Grand Gaffiot*, *Dictionnaire latin-français*) Jean-Louis Charlet (chercheur en linguistique comparée et professeur à l'université d'Aix-Marseille) définit la « douleur » de la manière suivante : « Nous partirons du mot « douleur » dont l'étymologie est la plus évidente : le mot latin *dolor(oris)*, qui signifie à la fois la souffrance physique ou morale et l'émotion, la faculté de pathétique, l'expression de la douleur<sup>68</sup> ». En regardant les étymologies anglaise (*pain*), japonaise et coréenne (respectivement [kutsuu] et [gotong] : 苦痛) de mots correspondant à « douleur », force est de constater que ces mots recouvrent tant le plan extérieur et physique, que le plan intérieur et émotionnel. Certes un même mot peut recouvrir des réalités bien différentes, mais il semblerait que ce même mot « douleur » recouvre peut-être des relations intriquées entre le physique et l'émotionnel.

Lors de nos recherches, en sélectionnant les textes de Yosano pour ce chapitre et grâce à nos lectures critiques, nous avons découvert Sagawa Chika (佐川ちか)<sup>69</sup>, une poète dont l'un des textes nous a particulièrement marqué et auquel nous avons voulu proposer une traduction, à savoir : « Flammes vertes » ([Midori no honoo] 「緑の焰」). Comme le souligne Toshiko Ellis elle-même (l'auteurice de l'article qui nous a fait découvrir la poète) Sagawa (et Yosano) font du corps un point de passage entre diverses entités, nous citons : "the commonality I see in these three poets is the way they position their body as a reference point for relating themselves to the external world<sup>70</sup>". En effet, dans « Flammes vertes » la souffrance frappe tant le plan physique que le plan émotionnel, illustrant ainsi les rapports nouveaux que le soi peut entretenir avec son corps. Le vert est omniprésent dans le poème et il s'agit là de manière évidente d'une image du printemps et de son renouveau, et donc, en soi, de la force de vie. Pourtant l'énergie de cette couleur n'est pas bienveillante pour la poète, mais menaçante. La poète ne peut supporter le dynamisme de la vie alors qu'elle même se meurt. Cette relation au printemps, à la vie, est déroutante, mais ce qui est particulièrement frappant dans le poème, c'est les tensions qu'il y a entre le corps de la poète et le monde extérieur. Le paysage serait à la fois une métaphore du corps et de l'âme de la poète, il est vert, mais surtout saturé et effrayant, mais il est aussi une angoissante métonymie, le paysage est

68 CHARLET Jean-Louis, « Souffrance et douleur : du latin au français... vers l'humain ! », dans : Philippe Pitaud éd., *Gérontologie : aux portes de la souffrance*. Toulouse, Érès, « Pratiques du champ social », 2018, p. 17-28, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/-9782749258355-page-17.htm>, consulté le 12 juillet 2022.

69 Sagawa Chika (佐川ちか, 1911 – 1936) était une poète moderne et avant-gardiste de la période Shōwa. Elle est souvent considérée comme une poète jeune et passionnée dont l'œuvre aura été aussi courte qu'intense. Atteinte d'un cancer de l'estomac, elle meurt à l'âge de vingt-quatre ans. Sa poésie se rapproche de celle des surréalistes et des modernistes. Outre la poésie, elle a été une grande traductrice. Elle a notamment traduit les œuvres de James Joyce, Aldous Huxley, Molnar Ferenc, Sherwood Anderson et Virginia Woolf.

70 Toshiko Ellis, "Woman and the Body in Modern Japanese Poetry." *Lectora: Revista De Dones I Textualitat* 16, 2010, p. 93-105.

hostile, mais il est surtout l'élément qui met en valeur la propre décrépitude du corps de la poète, comme le vert paysage rampe petit à petit vers la poète, la maladie ronge petit à petit son corps :

私は最初に見る 賑やかに近づいて来る彼らを 緑の階段をいくつも降りて 其処を通つて あちらを向いて 狭いところに詰つてゐる 途中少しづつかたまつて山になり 動く時には麦の畑を光の波が敵になつて続く 森林地帯は濃い水液が溢れてかきまぜることが出来ない 髪の毛の短い落葉松 ていねいにペンキを塗る蝸牛 蜘蛛は霧のやうに電線を張つてゐる 総ては緑から深い緑へと廻転してゐる 彼らは食卓の上の牛乳壺の中にある 顔をつぶして身を屈めて映つてゐる 林檎のまはりを滑つてゐる 時々光線をさへぎる毎に碎けるやうに見える 街路では太陽の環の影をくぐつて遊んでゐる盲目の少女である。

私はあわてて窓を閉ぢる 危険は私まで来てゐる 外では火災が起こつてゐる 美しく燃えてゐる緑の焰は地球の外側をめぐるながら高く拡がり そしてしまひには細い一本の地平線にちぢめられて消えてしまふ

体温は私を離れ 忘却の穴の中へつれもどす ここでは人々は狂つてゐる 悲しむことも話しかけることも意味がない 眼は緑色に染まつてゐる 信じることが不確になり見ることは私をいらだたせる

私の後から目かくしをしてゐるのは誰か？ 私を睡眠へ突き墮せ<sup>71</sup>。

Watashi wa saisho ni miru nigiyaka ni chikazuite kuru karera o midori no kaidan o ikutsu mo orite sonotokoro o tootte achira o muite semai tokoro ni tsumetsuteiru tochū sukoshi zutsu katamatte yama ni nari ugoku toki ni wa mugi no hata o hikari no nami ga une ni natte tsuzuku shinrinchitai wa koi mizu eki ga afurete kakimazeru koto ga dekinai kaminoke no mijikai karamatsu teinei ni penki o nuru katatsumuri kumo wa kiri no yō ni densen o hatteiru subete wa midori kara fukai midori heto kaitenshiteiru karera wa shokutaku no ue no gyūnyū bin no naka ni iru kao o tsubushite mi o kagamete utsutteiru ringo no mawari o nameratteiru tokidoki kōsen wo saegiru goto ni kudakeru yō ni mieru gairo dewa taiyō no wa no kage o kugutte asondeiru mōmoku no shōjo dearu.

Watashi wa awatete mado o toziru kiken wa watashi made kiteiru soto dewa kasai ga okotteiru utsukushiku moeteiru midori no homura wa chikyū no sotogawa o meguri nagara takaku hirogari soshite shimai niwa hosoi ippon no chiheisen ni chizimerarete kiete shimau

Taion wa watashi o hanare bōkyaku no ana no naka he tsuremodosu koko deza hitobito wa kurutteiru kanashimu koto mo hanashikakeru koto mo imi ga nai me wa midoriiro ni somatteiru shinjiru koto ga futashikani nari miru koto wa watashi oo iradataseru

Watashi no ushiro kara me kakushi o shiteiru nowa dare ka? Watashi o suimin he tsukidase.

D'abord, je les vois s'approcher bruyamment descendre de nombreux escaliers verts passer par là se retourner par ici s'entasser dans un petit espace tout en s'assemblant se solidifiant en une montagne leur mouvement fait des vagues de lumière, qui s'élancent en sillon dans les champs de blés un fluide épais inonde et les landes foisonnantes ne peuvent se mélanger les cheveux du court mélèze l'escargot qui peint soigneusement l'araignée, comme la brume, qui file les fils électriques tout tourne du vert à ce vert foncé elles sont à l'intérieur de la bouteille de lait sur la table à manger elles se reflètent, se courbent le corps, s'écrasent le visage s'écoulent autour d'une pomme parfois elles engorgent les rayons de lumières une à une je les vois comme s'effriter dans la rue, il y a une fillette aveugle qui joue et qui s'immerge dans l'ombre du cercle solaire.

71 Sagawa Chika, *Œuvre complète de Sagawa Chika*, 1983 (Shōwa 58), Mori Kaisha, [Sagawa Chika, *Sagawa Chika Zenshishū*, 1983 (Shōwa 58), Mori Kaisha], 佐川ちか、『佐川ちか全詩集』、1983（昭和58）、森開社。

Je me presse de fermer la fenêtre le danger jusqu'à moi vient dehors une conflagration monte les flammes vertes brûlent magnifiquement s'étendant haut, encerclant tout le dehors de la Terre et puis finalement elles se recroquevillent et disparaissent fatalement en la mince ligne de l'horizon

La chaleur de mon corps me quitte, me ramène au sein du vide de l'oubli, ici, les gens perdent la tête, regretter ou bavarder cela n'a pas de sens, leurs yeux sont injectés de vert, croire devient flou et regarder m'enrage.

Qui donc me bande les yeux par derrière ? Que l'on m'emporte dans le sommeil<sup>72</sup>.

Le corps est un objet paradoxal. L'on pense le corps extérieur, car il est physique et tangible et parce qu'il nous permet de naviguer le monde, physique et tangible, autour de nous (d'où peut-être l'opposition commune du physique et de l'émotionnel). Pourtant, le corps est justement le premier relais entre l'individu et le monde ; l'on est à l'intérieur de ce corps, ou du moins c'est là que l'on situe notre *psyché*. Le corps serait peut-être alors une mince frontière. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le corps peut donc permettre une exploration tant du monde, que de son monde à soi. Ainsi, comme nous l'avons vu dans l'exemple liminaire de ce chapitre, le corps peut aussi être le médiateur de l'innommable, de la douleur et du laid. Le corps en poésie servira une fois de plus, mais de manière tout à fait opposée, à remettre en cause le Beau, mais surtout, il servira à remettre en cause les stéréotypes qui relèguent les femmes hors des sphères artistiques ou sociales. Toutefois, le corps sera également plus qu'un outil ; il sera également l'objet d'une expression sincère d'une intimité (de « l'essence même d'un être ») souvent brimée et opprimée.

Ce qui prime chez Tawara c'est de pouvoir se saisir d'un instant, d'un sentiment, de manière simple, voire brute, afin de pouvoir se l'approprier et faire pleinement corps avec celui-ci. Certes, la poète ne semble pas encombrer ses vers d'enchevêtrements métaphoriques ou psychologiques., pourtant, l'apparence de sincérité et de spontanéité des vers permet parfois une riche profondeur :

泣き顔を鏡に映し確かめる いつもきれいでいると言われて<sup>73</sup>

Naki kao o  
Kagami ni utsushi  
Tashikameru  
Itsumo kireide  
Iro to iwarete

Visage en pleurs j'interroge  
les reflets du miroir... Sois toujours  
belle m'avait-on dit

Ce *tanka* en est un bon exemple. Il se constitue de deux propositions grammaticalement simples (des vers 1 au vers 3, puis du vers 4 au vers 5). Ces propositions sont par ailleurs mises en valeur

72 Trad. par nous-même.

73 Tawara Machi, *L'anniversaire de la salade*, « Match de base-ball », troisième poème, *op. cit.*

par le blanc que la poète a inséré. Cela rend encore plus clair la construction syntaxique d'une part, mais cela permet d'autre part de refléter l'état interne et troublé de la poète, tout en illustrant le cheminement d'une réflexion, qui se fait bout par bout. Le miroir, lui aussi permet de mettre en évidence les dualités : entre le corps et l'esprit, entre l'individu et l'autre. Alors que Sagawa se servait d'un paysage printaniers comme miroir, ici, Tawara utilise simplement un réel miroir. Elle confronte et « interroge » son corps désolé, sans le sublimer, afin de se saisir, de comprendre, de « s'assurer » de sa douleur (autre sème du verbe [tashikameru] 「確かめる」, vers 3). Cette douleur est par ailleurs pernicieuse et double parce qu'elle relève d'un évènement précis (sans doute un dépit amoureux ; le dépit amoureux étant un thème majeure de l'œuvre), mais parce qu'elle est aussi un écho. C'est peut-être l'écho des voix qui polluent l'existence de la poète avec des injonctions de dignité, de perfection et de beauté (au vers 4 et 5). Cet écho qui surgit soudain à la poète lui interdirait presque de sonder son corps et son cœur. Cependant le poème permet tant d'exprimer sincèrement l'intériorité de la poète, qu'il ne permet une ouverture de la réflexion, comme le laisse entendre la forme conjonctive en [te] (「て」) qui conclut le poème. Cette forme conjonctive ainsi détournée comme forme finale permet de donner un ton familier, spontané et naturel au poème, mais cette forme verbale ne délègue-t-elle pas également au lecteur ? en l'invitant à compatir avec la poète, voire à interroger à son tour l'écho hostile des voix qui oppriment les individus, et en particulier les femmes ?

Tout le recueil est donc parsemé de cette dynamique de la douleur où le corps joue un rôle pivot entre extérieur et intérieur. Dans d'autres poèmes, c'est dans l'espace du « cœur en trop », propre au *tanka*, que l'on retrouve le corps<sup>74</sup>. L'extériorité vient au corps, en le menaçant même, et celui-ci fait le relais avec l'intériorité de la poète. Souvent, cela va permettre d'exprimer les états d'âmes de la poète, et divers motifs vont entrer en jeu pour transmettre divers sentiments, comme l'attente, l'ennui ou le désespoir. Le motif du téléphone illustre bien ce relais entre le corps, ou les sens, et les sentiments :

誰からも忘れ去られたような夜隣の部屋にベル鳴りやまず<sup>75</sup>

Dare karamo  
Wasuresararete  
yō na yoru  
Tonari no heya ni  
Beru nariyamazu

Une de ces nuits où l'on se sent  
abandonné de tous Dans l'appartement voisin  
le téléphone ne cesse de sonner

74 Notion que nous voyons en Annexe. II. A et qui renvoie au surplus de sens que suggère un poème.

75 *Ibid.*, « Belle symétrie que moi », quatorzième poème.

Nantonaku  
Fuyu wa kokoro mo  
Samuku naru  
Denki ryōkin  
Fuete kogarashi

Je ne sais pourquoi l'hiver mon cœur aussi a froid  
Les notes de téléphone augmentent  
aux premiers vents du nord

Dans le second poème, le corps apparaît comme une mince frontière et la douleur frappe tant le corps que le « cœur ». Par ailleurs, notons la richesse sémantique du mot [kokoro] (「心」, vers 2), qui renvoie à la fois au cœur (tant physique qu'émotionnel), mais aussi à l'esprit, à l'âme et au corps de manière plus général et par métonymie. Le premier vers du poème, occupé entièrement par un adverbe [nantonaku] (traduit en français par « Je ne sais pourquoi ») donne le ton et donne accès aux troubles qui affligent le corps et le cœur. Cette tension entre corps et cœur est donc importante dans le recueil et Tawara ne semble pas écrire autrement le corps en disgrâce. Ce sera toujours ces désordres du cœur qui vont résonner dans tout son corps :

君を待つ土曜日なりき待つという時間を食べて女は生きる<sup>77</sup>

Kimi o matsu  
Doyōbi nariki  
Matsu to iu  
Jikan o tabete  
Onna wa ikiru

Samedis où je t'attendais !  
Attendre, c'est en dévorant de tels instants  
qu'une femme vit

何してる？ ねえ今何思ってる？ 問いだけがある恋は亡骸<sup>78</sup>

Nani shiteru ?  
Nē ima nani  
Omotteru ?  
Toi dake ga aru  
Koi wa nakigara

« Que fais-tu ? Dis, en ce moment, à quoi penses  
[tu ? ] »  
Fait seulement de questions  
l'amour est un cadavre

駅員の「お疲れさま」という言葉微妙に届く心の疲れ<sup>79</sup>

Ekiin no  
« otsukare sama » to

« Vous devez être fatiguée... » L'employé de la  
[gare me salue  
et ces mots résonnent subtilement

76 *Ibid.*, « Belle symétrie que moi », trente-et-unième poème.

77 *Ibid.*, « Matin d'août », vingtième poème.

78 *Ibid.*, « Devenue vent », trente-et-unième poème.

79 *Ibid.*, « Bonne chance », vingt-troisième poème.

Iu kotoba  
Bimyō ni todoku  
Kokoro no tsukare

dans la langueur de mon cœur

寂しくてつけたテレビの画面いには女が男の首しめており<sup>80</sup>

Sabishikute  
Tsuketa terebi no  
Gamen niwa  
onna ga otoko no  
kubi shimeteori

Pour tromper ma tristesse j'ai allumé la télé  
Sur l'écran une femme un homme  
est en train d'étrangler

むらぎもの心おもいきり投げんきと天気になる明日のため<sup>81</sup>

Muragimo no  
Kokoro omoikkiri  
Nagen kitto  
Tenki ni naru  
Ashita no tame

D'entre tous les viscères mon cœur tant  
qu'à faire jeterai Pour qu'à coup sûr  
le beau temps revienne demain

Le corps a une part ténue dans ces poèmes, mais c'est aussi cela qui participe à une esthétique de sincérité et de spontanéité. D'une part, les poèmes montrent le truchement du corps et de ses sensations sur le cœur, d'autre part, si la présence du corps semble discrète, elle n'est pas pour autant effacée, la poète se saisit de son cœur de son corps tels qu'il sont sur l'instant. Le dernier poème de cette sélection donne à voir comment Tawara se saisit pleinement de ce corps menacé par le monde extérieur. Pour se débarrasser du dépit, du désespoir et de la détresse, elle prête à se débarrasser de son cœur, elle serait même prête à l'offrir en offrande pour contrecarrer la réalité douloureuse qui lui est hostile. Soulignons encore la polysémie du terme [kokoro] (「心」) qui noue la nature terrible de ce *tanka*. D'autant plus que le premier vers [muragimo no] 「むらぎもの」 sert à la fois de *kaketoba* et de *makurakotoba*<sup>82</sup>. L'on ne peut savoir avec certitude si le mot signifie bien « viscères » (sème que la traduction française a préféré) ou « amoncellement de sentiments ». Ce qui est sûr, c'est que ce premier vers qualifie la suite du poème et notamment le mot « cœur » et que de ce fait la tension entre corps et cœur se fait plus intense et terrible.

Yosano elle aussi travaille cette relation ambiguë entre le corps et le cœur dans ses poèmes. Toutefois, la disgrâce, le désespoir ou la douleur y sont plus crus. Dans certains poèmes le corps meurtri est même présent de manière plus franche encore. Cependant, ses textes serviront toujours,

80 *Ibid.*, « Le chat au fond de la ruelle » troisième poème.

81 *Ibid.*, « Anniversaire de la salade », dix-huitième poème.

82 Voir Annexe II. A.



comme chez Tawara, tant à se saisir d'une réalité, qu'à en questionner la nature : ne s'agit-il pas d'une d'expérience symptomatiques d'une réalité plus universelle, bien qu'elle soit intime ? Dans ses textes, Yosano parle librement des affections qui tourmentent sa famille, mais ce cadre privé et intime est en fait assez révélateur de l'atmosphère ambiante de cette époque conflictuelle.

En effet, la politique nationaliste impérialiste du Japon du XX<sup>e</sup> siècle avait conduit le pays vers de nombreuses guerres et *a fortiori* vers de graves périodes de misère. Dès la première grande guerre moderne du Japon (la guerre russo-japonaise de 1904), Yosano s'était faite remarquée avec un poème très polémique (parce qu'il était publié dans un journal public, parce qu'il était en vers libre, parce qu'il allait à l'encontre de la politique du pouvoir en place et parce qu'il brisait l'ultime tabou en s'adressant directement à l'Empereur lui-même) : « Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas ! » ([Kimi shinitamō koto nakare] 「君死にたまふことなかれ」)<sup>83</sup>. Étonnement, Yosano n'a pas subi de sanctions pour s'être élevée contre le pouvoir et l'empereur. Sans doute que le pouvoir en place ne considérait même pas les voix qui allaient à l'encontre de sa politique, car celles-ci étaient minoritaires, tandis que le nationalisme belliciste imprégnait déjà la grande majorité du pays. Toutefois, Yosano a été taxée de « traite à la nation » par certains de ses pairs. De telles accusations pouvaient mener à l'emprisonnement, voire à l'exécution, si elles avaient été proclamées par les pouvoirs politiques eux-mêmes. Mais c'est surtout la censure et la disette qui ont frappé la poète et sa famille à partir de cette guerre et durant les suivantes<sup>84</sup>.

Comme Yosano, Moon aussi a vécu dans un pays déchiré par les guerres. Elle a notamment grandi durant la décolonisation du pays (la Corée étant annexée par le Japon au milieu du XX<sup>e</sup> siècle) et les dictatures militaires des forces armées coréennes qui suivirent. Tous ces conflits militaires ont durement marqué la Corée et créé une identité coréenne aliénée chez la population des premières générations d'après-guerres, Moon raconte : « dans mon enfance, [je] jouait avec des grenades et des douilles vides, vestiges de la guerre »<sup>85</sup>.

Nous avons sélectionné deux poèmes de Yosano datant de la période de la Première Guerre mondiale, ainsi qu'un poème de Moon qui illustre son rapport conflictuel avec l'identité nationale. Ces poèmes mettent en scène un corps affamé. Grâce au thème de la faim, ces deux poètes rendent sa réalité au corps, l'arrachant au traitement poétique traditionnel. De plus, notons une rupture avec les poèmes précédents qui se concentraient principalement sur les rapports amoureux. Les poèmes qui suivent élargissent également les rapports au corps, car le corps ne se limite plus seulement à servir de pont entre l'être aimé et la poète. Puisque le corps permet de faire le pont entre la poète et

83 Voir Annexe I. A.

84 Claire Dodane offre une étude détaillée de ce poème ainsi qu'une contextualisation précise de cette époque, voir : CDYAPPF, « Quatrième Partie – *Kimi shini tamao koto nakare* ».

85 Moon Chung-Hee, Hyun-ja Kim, Michel Collot, *Celle qui mangeait le riz froid*, « Ma poésie, mon corps », Paris, B. Doucey, Soleil Noir, 2012.

sa réalité, nous verrons comment ces poèmes parlent des réalités des poètes, de leur moi profond, de leur quotidienneté et de leur famille.

L'on pourrait y voir un contraste entre un corps qui sert à éprouver les sentiments amoureux, et donc les relations avec l'être aimé, et un corps qui sert de lieu privilégié au moi. Pourtant, il s'agirait plutôt d'une corrélation. Dans notre étude, nous nous sommes concentrés sur un corps qui sert en fait à la fois de point de départ et de point d'arriver aux poètes, permettant à celles-ci de définir le corps et les relations qu'elles ont avec elles-même et *a fortiori* avec autrui. Le corps dans les poésies de notre corpus ne cherche pas à exclure les contrastes ou à les résoudre, mais à les accueillir et à les faire coexister, et c'est en cela que le corps est renouvelé et que nos poètes parviennent à s'en ressaisir pleinement.

Dans ce premier poème la poète nous convie à sa table. Cependant, dès le premier vers, cette adresse, cette invitation est métaphorique. Yosano nous invite à entrer dans sa quotidienneté et à comprendre sa vie, en nous peignant un tableau touchant de sa famille :

#### 日曜の朝飯

さあ、一所に、我家の日曜の朝の御飯  
(顔を洗うた親子八人)  
みんなが二つのちゃぶ台を囲ませう  
みんなが洗い立ての白い胸布を当てませう  
独り赤さんのアウギユストだけは  
おとなしく母さんの膝の横に坐るのねえ  
お早う  
お早う  
それ、アウギユストもお辞儀をしますよ、お早う  
何時もの二斤の仏蘭西麵包に  
今日はバタとジヤムもある  
三合の牛乳もある  
珍しい青豌豆の御飯に  
参州味噌の蜆汁  
うづら豆  
それから新漬けの蕪菁もある  
みんな好きな物を勝手におあがり  
ゆつくりとおあがり  
たくさんにおあがり  
朝の御飯は贅沢に食べる  
午の御飯は肥えるやうに食べる  
夜の御飯は楽しみに食べる  
それは全く他人のこと  
我家の様な家の御飯はね  
三度が三度  
父さんや母さんは 働く為に食べる

子供のあなた達は、よく遊び  
 よく大きくなり、よく歌ひ  
 よく学校へ行き、本を読み  
 よく物を知るやうに食べる  
 ゆっくりおあがり  
 たくさんにおあがり  
 せめて日曜の朝だけは  
 父さんや母さんも人並みに  
 ゆつくりみんなと食べませう  
 お茶を飲んだら元気よく  
 日曜学校へお行き  
 みんなでお行き  
 さあ、一所に、我家の日曜の朝の御飯<sup>86</sup>

« Nichiyōbi no asameshi »

« Le petit-déjeuner du dimanche »

Sā, isshoni, uchi no nichiyō no asa no gohan

Eh bien, tous ensemble, voilà chez moi le petit  
 [déjeuner du dimanche matin.

(Kao o arōta oyako hachinin,)

(Nous sommes huit, parents et enfants, à nous  
 être lavés le visage,)

Minna ga futatsu no chyabudai o kakomimashō

Allons tous nous mettre autour des deux  
 [*chabudai*<sup>87</sup>

Mina ga araitate no shiroi seruwetto o atemashō

Prenons soin de tous utiliser ces serviettes  
 [blanches fraîchement lavées.

Hitori aka san no Ogyusuto dake wa

Seul, Auguste<sup>88</sup>, le petit dernier

Otonashiku kā san no hiza no yoko ni suwaru no  
 [ne

S'assiera sagement sur les genoux de maman, pas  
 vrai ?

Ohayō

Bonjour,

Ohayō

Bonjour,

Sore, Ogyusuto mo ojigi o shimasu yo, ohayō

Même Auguste salut en s'inclinant ! Bonjour !

Itsumo no ni kin no furansu pan ni

Les habituelles brioches françaises,

Kyō ha bata to jamu mo aru

Sont aujourd'hui accompagnées de beurre et de  
 [confiture,

Miai no chichi mo aru

Il y a aussi du bon lait,

Mezurashii aoendō no gohan ni

Aux petit-pois nouveaux du repas,

Sanshu miso no shijimi

S'ajoute la soupe miso de coquillage de

Uzuramame

[Sanshu<sup>89</sup>,

Sore kara shinzuke no kabu mo aru

Les haricots,

Et aussi les légumes fraîchement marinés.

86 Yosano Akiko, *Œuvre complète anthologique d'Akiko, Premières contractions*, « Le petit-déjeuner du dimanche », c. 1914, Bibliothèque électronique en ligne Aozora Bunko, [Yosano Akiko, *Akiko Shihe Zenshū, Daiichi no jintsū*, « Nichiyōbi no asameshi », 1914 dai, Aozora Bunko, Intānetto no denki toshokan], 与謝野晶子、晶子詩篇全集、『第一の陣痛』、「日曜の朝飯」、1914代、青空文庫インターネットの電子図書館。

87 Table basse.

88 Auguste est le quatrième fils des Yosano (le huitième d'une adelphie de treize enfants, dont deux deux moururent pendant ou juste après leur naissance). Il est âgé d'à peine un an au moment de ce poème. Il a été prénommé à la suite de Auguste Rodin (1840 – 1917, sculpteur français) qui « à sa naissance [...] envoya ses mots pour l'accueillir au monde ». Grand ami d'Akiko, elle avait rencontré l'artiste français en 1912, lorsqu'elle traversait l'Europe et qu'elle séjournait en France. Voir : CDYAPFFE, « Cinquième Partie – De la femme et du féminisme, II. Genèse et cheminement d'une réflexion sur la condition féminine », 2. Repère biographique : le voyage en Europe (1912).

89 Le miso est une soupe de soja fermenté. Sanshu est un autre nom qui désigne la province de Mikawa dans la préfecture d'Aichi dans la région d'Okazaki (le point de repère le plus proche est la mégapole de Nagoya).

Minna sukina mono o katte ni oogari  
 Yukkuri to oogari  
 Takusan ni oogari  
 Asa no gohan wa zeitaku ni taberu,  
 Hiru no gohan wa koeru yōni taberu  
 Yoru no gohan wa tanoshimi ni taberu  
 Sore wa mattaku yoso no koto  
 Uchi no yōna ie no gohan wa ne  
 Midō ga midō  
 Tō san ya kā san ha hataraku tameni taberu,  
 Kodomo no anatatachi wa, yoku asobi  
 Yoku ookiku nari, yoku utai  
 Yoku gakkou he yuki, hon o yomi  
 Yoku mono o shiru yōni taberu  
 Yukkuri oogari  
 Takusan ni oogari  
 Semete nichiyō no asa dake wa  
 Tō san ya kā san mo hitonami ni  
 Yukkuri minna to tabemashō  
 Ocha o nonndara genki yoku  
  
 Nichiyō gakkouō he oyuki  
 Minna de oyuki  
 Sā, isshoni, uchi no nichiyō no asa no gohan

Allez-y tous à votre faim,  
 Allez-y doucement,  
 Allez-y avidement,  
 Mangeons le repas du matin avec faste,  
 Mangeons le repas du midi avec abondance,  
 Mangeons le repas du soir avec plaisir  
 Tout cela, c'est bien la chose des autres.  
 Si l'on mangeait comme chez moi,  
 Trois repas seraient trois repas,  
 Le père, la mère, ne mangent que pour travailler.  
 Vous, les enfants, amusez-vous bien,  
 Grandissez bien, chantez bien,  
 Allez bien à l'école, lisez bien les livres,  
 Mangez pour savoir bien des choses.  
 Allez-y doucement,  
 Allez-y avidement,  
 Il n'y a rien que le dimanche matin  
 Où le père, la mère, se joignent au reste du monde  
 Et mangent, ensemble, doucement.  
 Nous boirons du thé, alors nous serons en bonne  
 [santé  
 Vous, allez à l'école du dimanche,  
 Tous, allez-y donc,  
 Eh bien, tous ensemble, voilà chez moi le petit  
 [déjeuner du dimanche matin<sup>90</sup>.

Ce poème est frappant parce que d'emblée il donne à entendre deux tons. D'abord, il est touchant, et la scène qu'il nous présente est heureuse et fastueuse. Cependant, les vers 23 à 25 (« Tout cela, c'est bien la chose des autres./ Si l'on mangeait comme chez moi./ Trois repas seraient trois repas, » [Sore wa mattaku yoso no koto/ Uchi no yōna ie no gohan wa ne/ Midō ga midō] 「それは全く他人のこと/我家の様な家の御飯はね/三度が三度」) servent de pivot et provoquent un changement brutal. Ils brisent l'unité du poème et font émerger une tout autre réalité. Ainsi, par la suite, le poème est grave et le ton est inquiet. Toutefois, ce jeu de contraste n'est pas aussi franc que cela. Grâce aux multiples répétitions qui parcourent le poème (vers 1 et 39 par exemple : « Eh bien, tous ensemble, voilà chez moi le petit déjeuner du dimanche matin » ([Sā, isshoni, uchi no nichiyō no asa no gohan] 「さあ、一所に、我家の日曜の朝の御飯」), ainsi que les vers 7 et 8 : « Bonjour » ([Ohayō] 「お早う」), et les vers 18 et 19 qui se répètent aux vers 31 et 32 : « Allez-y doucement,/ Allez-y avidement » ([Yukkuri oogari/ Takusan ni oogari] 「ゆっくりおあがり/ たくさんにおあがり」)), il se dégage une musicalité rassurante, une rondeur, que seule la poésie permet et qui est nécessaire pour contrecarrer le chaos du monde (en pleine Guerre mondiale). À ces répétitions de vers s'ajoute également l'anaphore des vers 28 à 29 (où l'on retrouve quatre fois l'adverbe « bien » [yoku] 「よく」)

90 Trad. par nous-même.

qui et par ailleurs associé à la base verbale connective des verbes ([nari] 「なり」; [utai] 「歌ひ」; [yuki] 「行き」; [yomi] 「読み」). Une liste qui fait écho à la liste fastueuse du somptueux repas onirique qui précède – une teinte onirique qui participe peut-être elle aussi à la rondeur du poème.

Cependant, si l'accumulation des verbes donne cet effet de liste, et donne ainsi de l'ampleur aux souhaits de la poète pour ses enfants, Yosano n'utilise pas d'éléments grammaticaux (particules ou formes verbales) qui servent à établir une liste. Au contraire, elle utilise la base connective des verbes, ce qui donne un effet plus naturel et plus spontané, mais aussi plus doux (comme cela était le cas dans le poème de Tawara que nous citions : « Je ne sais pourquoi [...] »). Par ailleurs, cette énumération se conclut par la forme verbale neutre [taberu] (「食べる」), que nous avons traduit par de l'impératif, et qui nuance encore le simple caractère de liste en apportant toujours un peu plus de douceur et de dignité : « Mangez pour savoir bien des choses » ([Yoku mono o shiru yōni taberu] 「よく物を知るやうに食べる」, vers 35).

Mais ce qui se dégage indéniablement de cette liste c'est le vœu et l'espoir d'une mère pour l'avenir de ses enfants (comme le montre le verbe « manger », [taberu] donc, qui apparaît six fois tout au long du poème, aux vers 20, 21, 22, 26, 30 et 35, ce qui souligne tant l'idée du présent, auquel il faut subvenir, en satisfaisant le corps, que l'idée d'avenir, qui réside dans les enfants qui grandiront en bonne santé s'ils pouvaient manger convenablement). Ainsi disposées avec précision, ces diverses figures de répétitions forment un poème qui nous offre accès à l'intimité d'une famille, mais qui fait surtout entendre tour à tour l'inquiétude et la résilience d'une femme pour sa famille, voire pour sa nation.

Dans ce second poème, le ton de la poète semble plus accablé encore. Cette fois-ci, Yosano ne nous invite plus à sa table, mais là aussi l'on est tout de même invité dans l'intimité la plus grande et la plus simple de la poète. En effet, le poème peint un nouveau tableau de famille et Yosano parle sans détour de sa misère financière, de sa détresse émotionnelle et de sa faim :

#### 「冷たい夕飯」

ああ、ああ、どうなつて行くのでせう、  
智慧も工夫も尽きました。  
それが僅かなおしでありながら、  
融通の附かないと云ふことが  
こんなに大きく私達を苦めます。  
正しく受取る物が  
本屋の不景気から受取れずに、  
幾月も苦しい遣繰や  
恥を忘れた借りを重ねて、  
ああ、たうとう行きづまりました。

人は私達の表面を見て、  
くらしむきが下手だと云ふでせう。  
もちろん、下手に違ひありません、  
でも、これ以上に働くことが  
私達に出来るでせうか。  
また働きに対する報酬の齟齬を  
これ以下に忍ばねばならないと云ふことが  
怖ろしい禍でないでせうか。  
少なくとも、私達の大勢の家族が  
避け得られることでせうか。

今日は勿論家賃を払ひませなんだ、  
その外の払ひには  
二月まへ、三月まへからの借りが  
義理わるく溜つてゐるのです。  
それを延ばす言葉も  
今までは当てがあつて云つたことが  
已むを得ず嘘になつたのです。  
しかし、今日こそは、  
嘘になると知つて嘘を云ひました。  
どうして、ほんたうの事が云はれませう。

何も知らない子供達は  
今日の天長節を喜んでゐました。  
中にも光は  
明日の自分の誕生日を  
毎年のやうに、気持よく、  
弟や妹達と祝ふ積りでゐます。  
子供達のみづみづしい顔を  
二つのちやぶ台の四方に見ながら、  
ああ、私達ふたおやは  
冷たい夕飯を頂きました。

もう私達は顛覆するでせう、  
隠して来たぼろを出すでせう、  
体裁を云つてゐられないでせう、  
ほんたうに親子拾何人が餓ゑるでせう。  
全くです、私達を  
再び立て直す日が来ました。  
耻と、自殺と、狂気とにすれすれになつて、  
私達を試みる  
赤裸裸の、極寒の、  
氷のなかの日が来ました<sup>91</sup>。

« Tsumetai yūhan »

Ā, ā, dōnatte iku no deshō,  
Chie mo kufū mo tsukimashita.

« Repas froid »

Ô, ô, qu'advientra-t-il donc de nous ?  
Et la raison et l'effort sont épuisés.

91 Yosano Akiko, *Œuvre complète anthologique d'Akiko, Repas froid*, « Repas froid », 1917, ([*Tsumetai yūhan*, « Tsumetai yūhan »] 『冷たい夕飯』、「冷たい夕飯」), *op. cit.*

Sore ga wazukana oashi dearinagara,  
Yūzū no tsukanai to iu koto ga  
Kon'nani ōkiku watashitachi o kurushimemasu.  
Tadashiku uketoru mono ga

Hon'ya no fukeiki kara uketorezuni,  
Ikutsuki mo kurushii yarikuri ya

Haji o wasureta kari o kasanete,  
Ā, tōtō yukizumarimashita.

Hito wa watashitachi no hyōmen o mite,

Kurashi muki ga heta da toiu deshō.

Mochiron, heta ni chigai arimasen,

Demo, kore ijō ni hataraku koto ga  
Watashitachi ni dekiru deshōka.  
Mata hataraki ni taisuru hōshū no sogo o  
Kore ika ni shinobanabanaranai to iu koto ga  
Osoroshii wazawai denai deshōka.  
Sukunakutomo, watashitachi no taisei no kazoku  
[ga  
Sakeerareru koto deshōka.

Kyō wa mochiron yachin o haraimasena nda,

Sono soto no harai niwa  
Futatsuki mae, mitsuki mae kara no kari ga  
Giri waruku tamaritteiru nodesu.  
Sore o nobasu kotoba mo  
Ima made wa ate ga atteitta koto ga

Yamu o ezu uso ni natta nodeshita.

Shikashi, kyō koso wa,  
Uso ni naru to shitte uso o iimashita.

Dōshite, hontō no koto ga iwaremashō.

Nani mo shiranai kodomotachi wa  
Kyō no tenchōsetsu o yorokondeimashita.

Nakanimo Hikaru wa  
Asu no jibun no tanjōbi o  
Maitoshi no yōni, kimochi yoku,  
Otōto ya imōtotachi to iwau tsumori deimasu

Le fait qu'on ne puisse même pas obtenir  
La moindre subsistance  
Nous accable tant ! terriblement !  
Incapable de recevoir le peu de ce qui me  
[reviendrait pleinement de droit  
À cause des récessions dans les librairies  
Des mois durant, nous étions tourmentés à l'idée  
[de nous en sortir  
Forcés à baisser la tête et à emprunter  
Ô, et nous voilà maintenant, arrivés à cette  
[impasse

Certainement, en voyant notre apparence, les  
[gens  
Diront de nous que nous ne savons pas y faire,  
[que nous ne savons pas tenir nos finances  
Oui ! Nous ne savons pas y faire, pas d'erreur là  
[dessus  
Mais comment donc pourrions-nous  
Travailler plus durement encore ?  
Et n'est-ce pas un épouvantable malheur  
Que de subir un tel travail  
Pour si peu en retour ?  
Pourrions-nous au moins éviter à notre famille si  
[nombreuse  
Cette situation ?

Immanquablement, nous n'avons pas payé le  
[loyer aujourd'hui  
Et ce qu'il nous reste à payer  
[S'accumule et remonte à deux ou trois mois  
Notre espoir,  
Même ce mot,  
Qui nous excusaient jusqu'à maintenant,  
[s'amenuise,  
Il a cessé d'être, pour devenir des mensonges qui  
[nous échappent.  
Pourtant, aujourd'hui encore,  
J'ai dit un mensonge que je savais être un  
[mensonge  
Pourquoi, ne puis-je pas parvenir à dire la vérité ?

Nos enfants qui n'en savent rien  
Célèbrent aujourd'hui joyeusement l'anniversaire  
[de l'empereur.  
Hikaru tout particulièrement<sup>92</sup>  
Est bien impatient, comme chaque année,  
De fêter demain son propre anniversaire  
Ses frères et ses sœurs sont tout aussi rayonnants

92 Fils aîné du couple Yosano, âgé de 15 ans en 1917.

<p>Kodomodachi nomi mizumizushii kao o Futatsu no chabudai no shihō ni minagara, Ā, watashitachi futa oya wa Tsumetai yūhan o itadakimashita.</p>	<p>[qu’auparavant Admirant les visages frais et jeunes des enfants Aux quatre coins de nos deux <i>chabudai</i> Ô, nous deux, leurs parents, Prenons un repas froid.</p>
<p>Mō watashitachi wa tenpuku suru deshō, Kakushitekita boro o dasu deshō, Teisai o itteirarenai deshō, Hontō ni oyako jū nan'nin ga katsueru deshō.</p>	<p>Bientôt, nous renverserons la donne, n’est-ce [pas ? Révélant nos fautes cachées jusqu’alors, n’est-ce pas ? Et je ne parle pas simplement des apparences, [n’est-ce pas ? Nous, parents et enfants, tous les dix, allons [vraiment mourir de faim n’est-ce pas. C’est certain, voici venu le jour Où nous réglerons nos comptes Effleurant la honte, le suicide, la folie, Nous nous testerons Nus et glacés par le froid Au milieu de la glace, ce jour est venu<sup>93</sup>.</p>
<p>Mattaku desu, watashitachi o Futatabi tatenasou hi ga kimashita. Chi to, jisatsu to, kyōki to ni suresure ni natte, Watashitachi o kokoromiru Sekirara no, gokkan no, Kōri no naka no hi ga kimashita.</p>	<p>C’est certain, voici venu le jour Où nous réglerons nos comptes Effleurant la honte, le suicide, la folie, Nous nous testerons Nus et glacés par le froid Au milieu de la glace, ce jour est venu<sup>93</sup>.</p>

Là encore, l’on retrouve aussi plusieurs répétitions qui confèrent une forte musicalité au poème. Toutefois, les effets sont bien différents par rapport au poème précédent. Le poème est plutôt narratif et chacune des cinq strophes relatent, scènes après scènes, la grande précarité des Yosano. Et cette misère est justement renforcée par les répétitions des formes verbales à la « volitive » (comme [deshō] 「でせう」 au vers 1 par exemple ou [iwaremashō] 「云はれませう」 au vers 29) <sup>94</sup>. Ainsi, ces répétitions font entendre tant la volonté de la poète à surmonter sa situation, qu’elles ne font entendre les doutes qui harcèlent la poète et qui émergent de la même situation : les quatre premiers vers de la dernière strophe sont en ce sens très lourds (« n’est-ce pas ? » [deshō] 「でせう」). Le début du cinquième vers lui aussi est pathétique parce que sans équivoque : « C’est certain [...] » ([Mattaku desu] 「全くです」). Enfin, soulignons que tous les verbes du poème sont dans des formes verbales polies, ce qui alourdit encore beaucoup le ton ; par ailleurs, ceci est assez inhabituel en poésie (justement à cause de la longueur et de la lourdeur des formes verbales). Si la précarité faisait indéniablement référence à des questions matérielles et physiques (et donc référence au corps, sans le mentionner), dans la dernière strophe, c’est un corps torturé qui apparaît dans un dernier élan poétique : « Effleurant la honte, le suicide, la folie,/ Nous nous testerons/ Nus et glacés par le froid » ([Chi to, jisatsu to, kyōki to ni suresure ni natte,/ Watashitachi o kokoromiru/

93 Trad. par nous-même.

94 Il s’agit d’une notion linguistique qui renvoie à une forme verbale que nous n’avons pas tout à fait en conjugaison française. Toutefois, le principe se rapproche de l’impératif français à la première personne du pluriel : « Faisons cela ». Comme son nom l’indique, cette forme sert à exprimer une volonté.



Sekirara no, gokkan no] 「耻と、自殺と、狂氣とにすれすれになつて、 / 私達を試みる / 赤裸裸の、極寒の、」).

L'on retrouve là aussi des vers pivot, qui viennent casser le ton du poème aux premiers abords. Il s'agit là des vers de la troisième strophe, où les parents trouvent du réconfort dans la vue de leurs enfants. Toutefois, cette grande précarité juxtaposée à la mention de l'empereur (et au faste que sa figure suggère) met davantage en valeur la précarité de la famille. De plus, cette strophe se conclut par une image glaçante, celle d'un repas froid : « Prenons un repas froid » ([Tsumetai yūhan o itadakimashita] 「冷たい夕飯を頂きました。」). Notons également la présence du point final, une forte ponctuation, que Yosano n'utilise pas à la légère. La ponctuation est une invention relativement nouvelle et importée de l'occident, elle possède donc une force toute particulière en japonais, surtout aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle. Rappelons également qu'en Asie, de manière générale, manger du riz froid et synonyme d'insignifiance, de misère, voire de mort. Bien que l'image soit évidente et forte, faudrait-il extrapoler et lire dans ce vers que les parents « mangent la mort » ? Ils nourrissent en priorité leurs enfants et eux ne subsistent de presque rien, si ce n'est la mort qui les guettent, ou peut-être que leur repas se constitue de la mort qui les entourent et dont l'omniprésence, en temps de guerre, est étouffante. Une interprétation intéressante et que le vers 40 étoffe également : « Nos enfants qui n'en savent rien » ([Nani mo shiranai kodomotachi wa] 「何も知らない子供達は」). Ces enfants ne savent rien de la situation précaire de leurs parents, mais l'on peut aussi se demander s'ils sont aussi préservés des nouvelles de la guerre. L'on peut alors se demander si le contraste qui s'opère entre la figure d'autorité et de faste qu'est l'empereur et l'insignifiance et la pauvreté des Yosano ne questionne pas la politique militaire du gouvernement.

Chez Moon, le corps affamé permet d'interroger le même genre d'angoisses sociétales. Dans le poème, « En épluchant des poireaux » ([Paleul dadeum-eumyeo] '파를 다듬으며'), ce qui frappe la poète, c'est une anémie, mais aussi une crise identitaire. La poète est déchirée entre son désir d'individualité et ses responsabilités envers la société :

'파를 다듬으며'

산 목숨에도 노란 빈혈이 드는  
가을날 오후  
어김없이 찾아온 제사를 위해  
파를 다듬는다  
파를 다듬다가 철철 눈물을 흘린다

홍동백서, 주과포혜  
몇백년을 루머처럼 떠도는 지령에 따라  
바삐 손을 놀리는 나에게  
어린 효자 아들이 말했다

엄마, 제사상에 짜장면 시켜다 놓자  
탕수육도 한 접시.

'paleul dadeum-eumyeo'

« En épluchant des poireaux »

san mogsum-edo nolan binhyeol-i deuneun  
ga-eulnal ohu  
eogim-eobs-i chaj-aon jesaleul wihae  
paleul dadeumneunda  
paleul dadeumdaga cheolcheol  
[nunmul-eul heullinda

Un après-midi d'automne  
sujette à une anémie violente  
j'épluche des poireaux  
pour préparer l'offrande habituelle aux ancêtres  
En épluchant des poireaux je verse des larmes

hong dong baeg seo, ju gwa po hye

Fruits rouges à l'est fruits blancs à l'ouest, alcool  
[fruits viande séchée boisson sucrée de riz  
[fermenté

myeochbaeg nyeon-eul lumeocheoleom  
[tteodoneun jilyeong-e ttala  
bappi son-eul nollineun na-ege  
eolin hyoja adeul-i malhaessda  
eomma, jesasang-e jjajangmyeon  
[sikyeoda nohja  
tangsu-yugdo han jeobsi.

Suivant les instructions qui circulent comme une  
[rumeur depuis quelques siècles  
lorsque je m'affaire à préparer la table  
mon petit garçon dévoué à ses ancêtres me dit  
« Maman, on va commander un bol de  
[Tchajangmyeon<sup>95</sup> pour l'offrande.  
Une assiette de Tangu-yuk<sup>96</sup> aussi »<sup>97</sup>

La poète s'interroge pour savoir où se placer dans le monde et dans la société : « j'épluche des poireaux/ pour préparer l'offrande habituelle aux ancêtres/ En épluchant des poireaux je verse des larmes » ([eogim-eobs-i chaj-aon jesaleul wihae/ paleul dadeumneunda/ paleul dadeumdaga cheolcheol nunmul-eul heullinda] "어김없이 찾아온 제사를 위해/ 파를 다듬는다/ 파를 다듬다가 철철 눈물을 흘린"). Non seulement cet état de faiblesse, d'agonie, de « l'anémie violente » est associé aux ancêtres, mais il semble même être récurrent. Malgré cette faiblesse, le repas que prépare la poète n'est pas pour elle et son propre secours, elle le prépare pour satisfaire ses devoirs envers ses ancêtres et la société (confucéenne et conservatrice). Mais le fils de Moon semble à la fois être et avoir la réponse : par sa pureté et sa candeur, il chasse les tourments identitaires qui accablent sa mère. Lui aussi est « dévoué » ([hyoja] "효자", littéralement « l'enfant qui respecte la piété filiale »), cependant il ne s'affaire pas comme sa mère et préfère demander sa nourriture préférée (qui ne peut normalement pas constituer une offrande). Ainsi, le discours direct du fils clôt le poème sur une naïveté innocente, qui confère une légèreté et un enthousiasme au poème, tout en recentrant l'attention sur les besoins primaires et individuels, tout en concentrant son affection sur lui et sa mère, plutôt que sur les ancêtres.

95 N.D.T. Plat de nouilles à la sauce de haricots noirs, cuisine chinoise très populaire en Corée.

96 N.D.T. Plat de porc frit à la sauce aigre-douce, cuisine chinoise appréciée particulièrement par les enfants coréens.

97 Moon Chung-Hee, *Pour les hommes*, 1996, Mineumsa, Séoul, [Moon Chung-Hee, *namjaleul wihayeo*, 1996, Mineumsa, Seoul], 문정희, 『남자를 위하여』, 1996, 민음사, 서울, *op. cit.*

L'on pourrait pourtant avancer que le doute plane à la fin du poème et que ce serait plutôt l'ignorance de l'enfant qui viendrait clore le texte, laissant la crise identitaire s'épaissir, l'enfant ne comprenant pas son passé. Mais ces réflexions-ci s'appliquent davantage aux troubles de Moon, les deux mentions des plats préférés du fils (le [jjajangmyeon] "짜장면" et [tangsuuk] "탕수육") prouvent que le poème apporte bel et bien une réponse à Moon : légèreté et insouciance, plaisir et satisfaction de ses propres besoins et de l'instant présent.

Toutefois, Moon propose également une approche tout à fait différente de ce que nous avons pu voir jusqu'alors. En effet, dans son recueil *Viens, ô faux amour*, ([ola, geojits salanga], 『오라, 거짓 사랑아』) il suffit de s'arrêter sur les titres de ses poèmes pour constater que le corps, - le corps en disgrâce également – occupe une place importante dans les travaux de la poète : « Chant d'un corps nu », « Les seins », « Tumeurs », « Un hôpital en hiver », « Ampoule et préservatif ». Parmi ces poèmes, nous avons décidé de sélectionner « Les seins » ([Yubang] '유방') ainsi que « Tumeurs » ([Hog] '혹'), car ces poèmes nous permettront d'étudier le corps dans la douleur sous un autre angle, à savoir, celui de la maladie :

'유방'

윗옷 모두 벗기운 채  
맨살로 차가운 기계를 끌어안는다  
찌그러드는 유두 속으로  
공포가 독한 에테르 냄새로 파고든다  
패잔병처럼 두 팔을 들고  
맑은 달 속의 흑점을 찾아  
유방암 사진을 찍는다  
사춘기 때부터 레이스 헝겂 속에  
꼭꼭 싸매놓은 유방  
누구에게나 있지만 항상  
여자의 것만 문제가 되어  
마치 수치스러운 과일이 달린 듯  
깊이 숨겨놨던 유방  
우리의 어머니가 이를 통해  
지혜와 사랑을 입에 넣어주셨듯이  
세상의 아이들을 키운 비옥한 대자연의 구름  
다행히 내게도 두 개나 있어 좋았지만  
오랜동안 진정 나의 소유가 아니었다  
사랑하는 남자의 것이었고  
또 아기의 것이었으니까  
하지만 나 지금 윗옷 모두 벗기운 채  
맨살로 차가운 기계를 안고 서서  
이 유방이 나의 것임을 뼈저리게 느낀다

맑은 달 속의 흑점을 찾아  
축 늘어진 슬픈 유방을 촬영하며

'Yubang'

wis-os modu beosgiun chae  
maensallo chagaun gigyeleul kkeul-eoanneunda  
jjigeuleodeuneun yudu sog-eulo  
gongpoga doghan eteleu naemsaelo pagodeunda  
paejanbyeongcheoleom du pal-eul deulgo  
malg-eun dal sog-ui heugjeom-eul chaj-a  
yubang-am sajin-eul jjigneunda  
sachungi ttaebuteo leiseu heong-geop sog-e  
kkogkkog ssamaenoh-eun yubang  
nuguegena issjiman hangsang  
yeojau geosman munjega doeeo

machi suchiseuleoun gwail-i dallin deus  
gip-i sumgyeonwassdeon yubang  
uliui eomeoniga ileul tonghae  
jihyewa salang-eul ib-e neoh-eojusyeosdeus-i  
sesang-ui aideul-eul kiun bioghan daejayeon-ui  
[guleung  
dahaenghi naegedo du gaena iss-eo joh-assjiman  
olaendong-an jinjeong nau soyuga anieosdda

salanghaneun namjau geos-ieossgo

tto agiui geos-ieoss-eunikka  
hajiman na jigeum wis-os modu beosgiun chae  
maensallo chagaun gigyeleul ango seoseo  
i yubang-i nau geos-im-eul ppyeojeloge  
[neukkinda  
malg-eun dal sog-ui heugjeom-eul chaj-a

chug neul-eojin seulpeun yubang-eul chwal  
[yeonghamyeo

« Les seins »

Le haut du corps dénudé  
j'étreins à peau nue la machine froide  
À l'intérieur des mamelons qui s'écrasent  
l'angoisse pénètre avec l'odeur forte de l'éther  
Les deux bras levés comme un soldat vaincu  
à la recherche d'un point noir dans une lune claire  
je passe une mammographie  
Les seins bien emmaillotés  
dans le tissu de dentelle depuis l'adolescence  
Tout le monde les a  
mais seuls les seins de femmes étant toujours  
[source d'ennuis  
ces seins, je les cachais profondément  
comme des fruits honteux  
De même que notre mère porte à nos bouches  
la sagesse et l'amour avec ses seins  
les collines de la grande nature fertile élèvent les  
[enfants du monde  
Heureusement moi aussi j'en avais une paire  
mais longtemps ces seins ne m'ont pas appartenu  
[vraiment  
car ils appartenaient à l'homme aimé et aussi au  
[bébé  
mais à présent le haut du corps dénudé  
en étreignant à peau nue la machine froide  
je prends conscience jusqu'à la moelle  
que ces seins m'appartiennent  
  
en faisant radiographier mes tristes seins  
[tombants  
à la recherche d'un point noir dans une lune  
[claire<sup>98</sup>

Dans la traduction anthologique française, le poème suivant est directement placé après le poème que nous venons de voir. Cependant notons qu'il ne s'agit pas d'un diptyque et que dans l'œuvre originale les poèmes ne sont pas placés côte à côte.

'흑'

자궁 흑 떼어낸 게 엇그제인데  
이번엔 유방을 째자고 한다  
누구는 이 나이 되면 권위도 생긴다는데

98 Moon Chung-Hee, *Viens, ô faux amour*, op.cit.

내겐 웬 흑만 생기는 것일까  
 혹시 젊은 날 옆집 소년에게  
 몰래 품은 연정이 자라 흑이 된 것일까  
 가끔 아내 있는 남자를 흠쳐봤던 일  
 남편의 등뒤에서 숨죽여 칼을 갈며 울었던 일  
 집만 나서면 어김없이  
 머리칼 바람에 풀어 헤쳤던 일  
 그것들이 위험한 흑으로 자란 것일까  
 하지만 떼내어야 할 것이 흑뿐이라면  
 나는 얼마나 가벼운가  
 끼니마다 칭얼대는 저 귀여운 흑들  
 내가 만든 여우와 토끼들  
 내친김에 흑 떼듯 떼어버리고  
 새로 슬며시 시집이나 가볼까  
 밤새 마음으로 마을을 판다

'Hog'

jagung hog tteonaen ge eojgeujeinde

ibeon-en yubang-eul jjaejago handa  
 nuguneun i nai doemyeon gwon-wido saeng  
 [gindaneunde  
 naegen wen hogman saeng-gineun geos-ilkka  
 hogsi jeolm-eun nal yeopjib sonyeon-ege  
 mollae pum-eun yeonjeong-i jala hog-i doen  
 [geos-ilkka  
 gakkeum anae issneun namjaleul  
 [humchyeobwassdeon il  
 nampyeon-ui deungdwieseo sumjug-yeo kal-eul  
 [galmyeo ul-eossdeon il  
 jibman naseomyeon eogim-eobs-i

meolikal balam-e pul-eo hechyeossdeon il  
 geugeosdeul-i wiheomhan hog-eulo jalan geos  
 [ilkka  
 hajiman ttenaeooya hal geos-i hogppun-  
 [ilamyeon  
 naneun eolmana gabyeounga  
 kkinimada ching-eoldaeneun jeo gwiyeoun  
 [hogdeul  
 naega mandeun yeouwa tokkideul  
 naechingim-e hog ttedeus tteeobeoligo  
 saelo seulmyeosi sijib-ina gabolkka

bamsae ma-eum-eulo ma-eul-eul panda

« Tumeurs »

Je me suis fait enlever une tumeur de l'utérus il y  
 [a peu de temps  
 et cette fois-ci on va m'inciser le sein  
 Arrivés à cet âge d'aucuns gagnent et le pouvoir  
 [et l'autorité  
 mais pourquoi moi seulement des tumeurs ?  
 Peut-être mon amour secret de jeunesse  
 pour le garçon voisin a-t-il grossi pour devenir  
 [une tumeur ?  
 Le fait de regarder parfois des hommes mariés à  
 [la dérobée  
 Le fait de pleurer derrière son dos en nourrissant  
 [de la rancune contre mon mari  
 Le fait de laisser toujours flotter mes cheveux au  
 [vent  
 une fois sortie de la maison  
 Ces faits auraient-ils grossi en tumeurs  
 [dangereuses ?  
 Mais si ce ne sont que des tumeurs que je dois me  
 [faire enlever  
 combien je serais légère  
 Ces chères tumeurs qui pleurnichent à l'heure de  
 [chaque repas  
 renardeau et lapereau que j'ai mis au monde  
 Si je me mariaais de nouveau furtivement  
 en me les enlevant dans la foulée comme on  
 [enlève des tumeurs  
 Toute une nuit je sonde sans fin mon cœur<sup>99</sup>

99 Ibid.

Dans ces poèmes, le corps malade est beaucoup plus présent et ce de manière franche et sans artifices. La démarche diffère donc bien des poèmes précédents. Mais, les poèmes restent avant tout écrits pour la poète elle-même qui « toute la nuit sonde sans fin son cœur » ([bamsae ma-eum-eulo ma-eul-eul panda] "밤새 마음으로 마음을 판다", second poème, vers 18). Pourtant, montrer le corps de manière si vulnérable, est intéressant de multiples poétiques manières. D'abord, cela nous rappelle les propres failles de notre corps. Cependant, même si le lecteur ne s'identifie pas à la locutrice, celle-ci soulève tout de même des questions d'ordre sociales et politiques à travers ses propres expériences éprouvées en poésie. Mais, nous ne saurions assez insister sur le caractère intime des poèmes. La démarche de Moon est avant tout intime et individuelle et c'est justement en approfondissant ces aspects-ci que l'on ouvre d'autres possibilités plus universelles. En somme, le corps est le point d'une révolution, il peut être le point de départ et d'arrivée des réflexions sur la condition et l'identité des femmes, tout en créant un mouvement de pensée circulaire qui permet de réfléchir tant sur les individus que sur les communautés.

Ces poèmes font l'introspection de l'identité de la poète, et celle-ci tente de se saisir de son identité en se défaisant du filtre de la féminité. Il s'agit là de déconstruire la « féminité », soit le programme patriarcal pour les femmes (dévouement maternel, disponibilité sexuelle, minoration sociale). Cette lecture féministe pourrait alors illustrer les propos de Simone de Beauvoir qui disait : « Être femme, ce n'est pas simplement être sexuée d'une certaine façon, c'est être classée d'une certaine manière dans la société<sup>100</sup> ». Dans « Les seins », l'on retrouve le cheminement de cette réflexion aux vers 18 à 23. Les seins sont les organes phénoménologiques par excellence pour aborder ces questions, en ceci qu'ils condensent à la fois le summum de l'objectivation corporelle des femmes (« Les seins bien emmaillotés/ dans le tissu de dentelle depuis l'adolescence » [sachungi ttaebuteo leiseu heong-geop sog-e/ kkogkkog ssamaenoh-eun yubang] "사춘기 때부터 레이스 헝겊 속에/ 꼭꼭 싸매놓은 유방" vers 8 et 9), qu'ils peuvent aussi annoncer ce que pourrait être une libération corporelle. Toutefois dans ces deux poèmes, Moon semble ouvrir la voie et seulement toucher du doigt cette idée de libération (« ces seins m'appartiennent » [이 유방이 나의 것임을 뼈저리게 느낀다] "i yubang-i nau geos-im-eul ppyeojeolige neukkinda"). Et c'est en cela que le poème est touchant, voire déchirant. La réflexion philosophique, politique et féministe s'arrête brutalement et c'est l'individualité de la poète qui prime, ou plus précisément, c'est l'instant présent qui prime, celui d'une personne angoissée par les failles de son corps, celui où la maladie occupe toutes pensées. C'est peut-être pour cela que le poème se conclut par une image métaphorique du corps qui sert de refrain au poème : « à la recherche d'un point noir dans une lune

---

100 Simone de Beauvoir pour Claude Lanzmann, Jean Bost et Jean-Paul Sartre sur FR3 le 15 janvier 1984 (<https://www.ina.fr/video/CPC84057416/simone-de-beauvoir-video.html>).

claire » ([chug neul-eojin seulpeun yubang-eul chwal yeonghamyeo] vers 24 en coréen, 25 dans la traduction).

Sexton elle aussi a eu un rapport compliqué avec son corps et sa santé. Elle a d'ailleurs écrit un long poème lors d'une lourde opération chirurgicale, une « sorte d'hystérectomie », comme elle l'explique elle-même<sup>101</sup>. Il s'agit d'un poème riche qui relate certainement très justement, ou du moins très sincèrement, l'expérience d'un patient, en y abordant tour à tour la peur, la honte, la fierté, la vie, la mort, sa relation avec sa mère également. Puisque que les poèmes de Sexton s'apparentent à des confessions, on attend de celles-ci qu'elles soient sincères. Mais c'est la capacité à atteindre avec justesse l'expérience de l'individu qui prime. S'il fallait résumer encore le poème "The Operation"<sup>102</sup>, l'on pourrait dire qu'il définit le sentiment d'impuissance que l'on peut avoir vis-à-vis du corps dans lequel l'on a pas choisi d'être<sup>103</sup>. Ce poème, montre donc lui aussi un corps malade et vulnérable, et même angoissé (à cause de la chirurgie et des médicaments notamment) :

The great green people stand  
over me; I roll on the table  
under a terrible sun, following their command  
to curl, head touching knee if I am able.

Next, I am hung up like a saddle and they begin.

Pale as an angel I float out over my own skin<sup>104</sup>.

Le personnel tout puissant, tout vert se lève  
au-dessus de moi ; je roule sur la table  
sous un terrible soleil, en suivant leurs ordres  
pour me rouler, la tête contre les genoux, si j'en  
[suis capable

Ensuite, je suis suspendue comme une selle et ils  
[commencent

Pale comme un ange, je flotte au-dessus hors de  
[ma propre peau.

Dans cette strophe, Sexton relate son sentiment d'impuissance, mais aussi son état alternatif qui va mener à une expérience de hors-corps, et l'on sent bien la confusion grâce à la multiplication des prépositions de lieu ("over", "on", "under", "up" "out", "over"), mais aussi grâce aux expressions employées (telles que "to curl, head touching knee" et "I am hung up like a saddle"). Mais outre la présentation effrayante du corps, c'est la relation que la poète a avec ce corps, pendant cette hospitalisation, qui est intéressante. Pendant l'hospitalisation de Sagawa, c'est « tout le dehors de la Terre » qui entrait en tension avec elle et son corps. Ici, chez Sexton, le corps n'est que de la « viande » ("meat") :

---

101 Anne Sexton et al., *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, "Chapter II. All Her Pretty Ones (October 1959–December 1962)", Open Road Integrated Media, 2016.

102 Anne Sexton, "The Operation", *All My Pretty Ones*, 1962, *op. cit.*

103 Voir Annexe I. B.

104 Strophe 6, partie 2 du poème.

Clean of the body's hair,  
I lie smooth from breast to leg.  
All that was special, all that was rare  
is common here. Fact: death too is in the egg.

Fact: the body is dumb, the body is meat.  
And tomorrow the O.R. Only the summer was  
[sweet<sup>105</sup>.

Nue de toute pilosité  
Je m'allonge de la poitrine aux jambes  
Tout ce qui était spécial, tout ce qui était rare  
est commun ici. Fait : la mort aussi est dans  
[l'œuf.

Fait : le corps est bête, le corps est viande.  
Et demain le bloc. Seul l'été était bon.

Le corps n'est qu'une sorte de vaisseau, imparfait qui plus est, car « débile » et en décrépitude dès qu'il vient au monde : « Fait : la mort aussi est dans l'œuf » ("Fact: death too is in the egg")<sup>106</sup>. Le corps est alors réduit à de la viande, voire à la chambre d'hôpital où est la poète malgré elle. Somme toute, chez Sexton, le corps est tant aliéné qu'aliénant, et il nous rappelle ainsi qu'il nous possède plus que nous ne le possédons :

It grew in her  
as simply as a child would grow,  
as simply as she housed me once, fat and  
[female.  
Always my most gentle house before that  
[embryo  
of evil spread in her shelter and she grew frail.

Frail, we say, remembering fear, that face we  
[wear  
in the room of the special smells of dying, fear

where the snoring mouth gapes  
and is not dear<sup>107</sup>.

Il a grandi en elle  
aussi simplement qu'un enfant aurait grandi,  
aussi simplement qu'elle m'a abrité autrefois,  
[grosse et femelle.  
Elle a toujours été ma maison la plus confortable,  
avant que cet embryon  
du diable ne se répande dans son foyer  
[et qu'elle ne devienne fragile  
Fragile, dit-on, se rappelant la peur, ce visage que  
l'on porte  
dans la chambre aux odeurs particulières de  
mort, de peur  
Où la bouche ronflante est béante  
Et ce n'est pas beau.

Pourtant, Sexton survit à cette opération (contrairement à sa mère), et si le poème est celui d'un corps mutilé et brisé, il est semble surtout être celui d'une femme qui a pleinement conscience d'elle-même et donc de son corps. Loin d'être excessivement sombre, Sexton a fait le récit, poétique et sincère, de son expérience. Le poème se conclut par ailleurs avec un ton plutôt optimiste. L'on pourrait y entendre la voix de sa mère en écho, où l'on pourrait entendre la poète elle-même dans cette voix, Sexton se parle et s'encourage et tente de redevenir capitaine de son vaisseau :

---

105 Strophe 1, partie 2 du poème.

106 « Incapable », « bon à rien », « infirme », du latin *debilis*.

107 Strophe 2, partie 1 du poème.



Time now to pack this humpty-dumpty  
back the frightened way she came  
and run along, Anne, and run along now,  
my stomach laced like a football

for the game<sup>108</sup>.

Il est temps à présent de ramener ce gros sac  
là d'où elle venait, effrayée  
et vas-y, Anne, vas-y maintenant,  
mon estomac est serré comme les nœuds d'un  
ballon de football  
Pour un match<sup>109</sup>.

Qu'il soit vulnérable et présenté de manière crue, ou qu'il soit plutôt faible, las et présenté dans une moindre mesure, le corps permet aux poètes d'éprouver des questions très dures qui ont pu les restreindre à leur identité « de femme ». Le féminin devrait être débiologisé, et c'est peut-être ce que font ces poèmes en privilégiant l'intimité et l'individualité. Ce n'est pas le fait d'avoir des seins, un utérus, ou de connaître des processus physiologiques (règles, maternité), qui définit le corps féminin, mais ce qui le définit c'est avant tout les individus eux même. C'est aussi, hélas, d'éprouver des discriminations et des violences, de façon systématiques et inévitables. Mais là encore, le poème permet de satisfaire tant un travail personnel, intime, d'expression d'une identité de femme, qu'il ne permet de remettre en cause les différentes violences.

Les deux poèmes suivants (l'un de Sexton, l'autre de Moon) que nous avons choisi traitent d'une même question et semble satisfaire les deux aspirations que nous mentionnions : posséder une dynamique tournée vers l'intérieur, vers l'intime, pour relater une expérience, pour l'éprouver et la faire définitivement sienne, et posséder une dynamique tournée plutôt vers l'extérieur, vecteur de réflexions philosophiques et politiques, pour libérer les individus, les femmes, des programmes patriarcaux.

Le poème de Sexton relate-il l'expérience de la poète ? Là encore l'esthétique confessionnaliste laisserait penser que la femme du poème soit Anne Sexton elle-même, bien qu'elle ne soit pas précisément nommée. L'on pourrait alors répondre à la question précédente par oui, mais aussi par non. Car cette non identification permet également à la poète de brouiller les frontières entre lecteur et locuteur, ce qui favorise l'identification au locuteur du poème. Mais cela favorise également une libération de la parole autour du sujet de l'avortement ; peut-être à des fins politiques ? Ce qui semble essentiel là encore, c'est avant tout de pouvoir faire corps avec cette expérience si personnelle et pourtant si méconnue (parce que tabou).

---

108 Extrait de la dernière strophe du poème.

109 L'ensemble des extraits de ce poème sont traduits par nous-même.

"THE ABORTION"

Somebody who should have been born  
is gone.  
Just as the earth puckered its mouth,  
each bud puffing out from its knot,  
I changed my shoes, and then drove south.

Up past the Blue Mountains, where  
Pennsylvania humps on endlessly,  
wearing, like a crayoned cat, its green hair,

its roads sunken in like a gray washboard;  
where, in truth, the ground cracks evilly,  
a dark socket from which the coal has poured,  
Somebody who should have been born  
is gone.

the grass as bristly and stout as chives,  
and me wondering when the ground would break,  
and me wondering how anything fragile survives;

up in Pennsylvania, I met a little man,

not Rumpelstiltskin, at all, at all...  
he took the fullness that love began.

Returning north, even the sky grew thin  
like a high window looking nowhere.  
The road was as flat as a sheet of tin.  
Somebody who should have been born  
is gone.

Yes, woman, such logic will lead  
to loss without death. Or say what you meant,

you coward... this baby that I bleed<sup>110</sup>.

« L'avortement »

Quelqu'un qui aurait dû naître  
Est parti.

Je change mes chaussures, et puis je prends la  
[route pour le sud  
Au de-là des Montagnes Bleues, où  
La Pennsylvanie se bosse sans fin,  
Portant, comme un chat dessiné au crayon, sa  
[fourrure verte,

Ses routes creuses comme un frottoir gris  
Où, en vérité, le sol se crevasse méchamment,  
Une cavité noire de laquelle le charbon a coulé  
Quelqu'un qui aurait dû naître  
Est parti.

L'herbe aussi hérissée et robuste que la ciboulette,  
Et moi me demandant quand le sol se fissurera  
Et moi me demandant comment quoique ce soit  
de fragile puisse survivre ;

Là en Pennsylvanie, j'ai rencontré un petit  
[homme,  
Pas Rumpelstiltskin du tout, du tout...  
Il a pris l'abondance que l'amour avait  
[commencé.

Retournant au nord, même le ciel s'affine  
Comme une haute fenêtre ne regardant nulle part.  
La route était aussi plate qu'une feuille de tôle.  
Quelqu'un qui aurait dû naître  
Est parti.

Oui, femme, une telle logique conduira  
À une perte sans mort. Ou dis plutôt ce que tu  
[voulais dire,

Toi lâche... ce bébé que j'ai saigné.

Dans le poème de Moon, l'on repère le même procédé de brouillage entre lecteur et locuteur et là aussi les effets sont similaires. Toutefois, soulignons aussi que le sujet du poème de Moon n'est pas explicite. Ce qui le rend à vrai dire d'autant plus intéressant. Parle-t-il de tumeurs (comme cela a été le cas dans d'autres textes de Moon) ou parle-t-il d'avortement ? Le manque d'information biographique concernant la poète s'est fait cruellement sentir lorsque nous avons voulu analyser ce poème. Mais si le sujet n'est pas nommé, le rapport au corps dans le poème est tout de même clair. Et c'est peut-être consciemment, dans un souci d'universalisation, de

110 Anne Sexton, "The Abortion", All My Pretty Ones, op. cit.

politisation, que Moon a fait ce choix. Lors de nos recherches, il est apparu que le public coréen lisait ce poème comme un texte qui traitait de la question de l'avortement<sup>111</sup>. C'est pour cela que nous avons donc décidé de l'analyser simultanément avec le texte de Sexton. Nous suivrons alors la même interprétation, qui paraît par ailleurs plausible à la première lecture du texte.

'거웃'

마지막으로 아래 털을 깎아왔다

초경과 함께  
수풀처럼 돌아 난 거웃을  
뱀의 비늘 같이 차가운 면도날이  
스윽스윽  
지나간 후  
나는 털없는 여자가되었다

드디어 철 침대의 바퀴는  
서서히 굴러  
수술실이라 쓰인 문 안으로  
들어갔다

자 뭐냐?  
이제 남은 것은?  
오오, 몸서리 친 한 덩어리 고기  
곧 핏물을 흥건히 내뿜 으리라

고무 장갑과 칼과 핀셋이  
신과 심각한 의논을하는 동안  
오직 공포 한 마리가  
처절한 짐승처럼  
한 생명을 지키고 있으리라

'Geous'

majimag-eulo alae teol-eul kkag-iwossda  
chogyeong-gwa hamkke  
supulcheoleom dod-a nan geous-eul  
baem-ui bineul gat-i chagaun myeondonal-i  
seuus-seuus  
jinagan hu  
naneun teol-eobsneun yeojagadoeeossda

deudieo cheol chimdaeui bakwineun  
seoseohi gulleo

« Poils du pubis »

En dernier lieu on m'a rasé les poils de la partie  
[inférieure  
Les poils du pubis qui ont poussé comme le taillis  
avec les premières règles  
La lame de rasoir froide comme l'écaille du  
[serpent  
les a effleurés  
avec un sifflement  
Puis je suis devenue une femme sans poils

Enfin les roues du lit en fer  
roulaient lentement

111 Le charme secret du lecteur, « “Je suis une porte” Recueil de Moon Chung-Hee », [dogseogai eunmilhan maelyeog, "〈naneun mun-ida" munjeonghui sijib〉], 독서가의 은밀한 매력, "〈나는 문이다〉 문정희 시집", URL : <https://sites.google.com/site/lemonyouthblogger/chaeg-iyagi-1>, consulté le 15 juillet 2022.

susulsil-ila sseu-in mun an-eulo  
deul-eogassda

et passèrent la porte  
indiquant Salle d'opération

ja mwonya?  
ije nam-eun geos-eun?  
oo, momseoli chin han deong-eoli gogi  
god pismul-eul heung-geonhi naeppum eulila

Alors, qu'est-ce que c'est ?  
Qu'est-ce qu'il me reste maintenant ?  
Oh, un amas de viande saisi de frisson  
fera bientôt gicler son sang à profusion

gomu jang-gabgwa kalgwa pinses-i  
singwa simgaghan uinon-eulhaneun dong-an  
ojig gongpo han maliga  
cheojeolhan jimseungcheoleom  
han saengmyeong-eul jikigo iss-eulila

Pendant que les gants en latex les bistouris et les  
[pincés  
se livrent à une grave discussion avec Dieu  
Seul l'effroi  
telle une bête aux abois  
veillera sur ce corps<sup>112</sup>

Si le sujet est le même, le moment lui semble différer. Sexton est en pleine errance, ou fuite et le ton majeur du poème est celui du deuil. Tandis que Moon décrit l'action dans la salle d'opération et que l'émotion qui domine est l'effroi. Dans le poème de Sexton, là encore l'on remarque un contraste important, entre la fin du poème et le reste du texte. Le poème passe par des métaphores, comme celle du changement de chaussures au vers 5 : « Je change mes chaussures, et puis je prends la route pour le sud » ("I changed my shoes, and then drove south"), qui peut symboliser le cheminement de la poète (tant son voyage en voiture, que son deuil ; comme cela pouvait être le cas dans "Barefoot", les pieds sont ici synonyme d'extériorisation). L'on peut également remarquer la prédominance des couleurs, ainsi que la référence au conte de fée (vers 18 : "Rumpelstiltskin"), qui peuvent faire allusion à l'imaginaire de l'enfance et renforcer l'expression du deuil. Ce recours aux images enfantines peut tant permettre à la poète de se reconforter elle-même, qu'il ne peut exprimer son affliction face aux traumatismes que peuvent amener un avortement. Ce qu'il faut ici souligner c'est que ces motifs participent au besoin d'extériorisation, légitime, de la poète, quel qu'il soit. L'avortement n'est pas neutre dans nos sociétés, ou dans celle de Sexton, et bien qu'une telle opération constitue un droit individuel fondamental et qu'il devrait peut-être avant tout représenter un acte médical et un choix émancipateur, il est accompagné d'un paradigme complexe de traumatismes, dû en parti peut-être à son caractère tabou, qui sont donc tout à fait légitimes. Associé à cela, le refrain donne de la rondeur au poème et forme une bulle reconfortante qui chasse la réalité. Le sentiment de déni du deuil est donc très fort. Pourtant, ces images et le refrain lui aussi ne suffiront pas, et c'est le désir de dire précisément et justement ce qu'est la réalité que vit la poète qui l'emporte : "Somebody who should have been born/ is gone./ Yes, woman, such logic will lead/ to loss/ without death. Or say what you meant, / you coward...

112 Moon Chung-Hee, *Je suis une porte*, 2007, Mineumsa, 2016, Séoul, [Moon Chung-Hee, *naneun mun-ida*, 2007, Mineumsa, 2016, Seoul], 문정희, 『나는 문이다』, 2007, 민음사, 2016, 서울, *op. cit.*

this baby that I bleed" (vers 23 à 27). Chez Moon, il n'y a pas tant un contraste, mais plutôt une progression et une accumulation de l'angoisse. Le poème est très froid et clinique. Il s'ouvre sur l'image des poils du pubis qu'il faut raser pour l'opération (l'on retrouvait le même évènement dans "The Operation" d'ailleurs). Puis, avec l'interjection [Ja] ("자", traduit en français par l'adverbe « Alors » à la troisième strophe, vers 12) et l'adverbe [ije] ("이제" « maintenant », vers 13) se soulèvent les questions, et la peur qui vont avec elles.

C'est le contexte du poème de Moon qui rend sa lecture grave. Certes, celui-ci s'achève sur l'effroi. Mais s'il s'agit bien d'un avortement, il laisse aussi au lecteur beaucoup de frustration et de colère et c'est en cela que le poème va soulever d'autres questions, cette fois-ci chez le lecteur. Rappelons que le droit à l'avortement est une question qui fait débat, de nos jours encore, en Corée du Sud. Dans le pays, l'avortement est illégal depuis 1953, et il n'a été que décriminalisé qu'en 2021. Pourtant, il n'est toujours pas pour autant légal non plus. Les récentes élections présidentielles n'ont pas su satisfaire aucun des partis, puisque la question est très polémique dans ce pays très conservateur et il en résulte un flou juridique et social. De plus rappelons également que si l'avortement est autorisé (pour des raisons très précises) il doit du moins être validé par un référent masculin (soit le responsable de la grossesse, soit tout autre référent masculin dans l'entourage de la femme), comme l'indique l'article 14, alinéa 1, 2 et 3 de la loi « Santé de la mère et de l'enfant »<sup>113</sup>.

Chez Yosano, à la libération de la parole dû au ressaisissement des expériences corporelles, s'ajoute encore une réflexion politique en sous-texte. Dans un autre de ses poèmes datant de la Première Guerre mondiale : « Premières contractions » ([Dai ichi no jintsuu] 「第一の陣痛」), à l'espoir d'une nouvelle vie, que représente un enfant, est associé un désir de réappropriation de l'instant et de l'expérience. Alors que l'on est au seuil de la naissance, Yosano fait ressentir l'écart qu'il y a entre elle (ou toute personne qui aurait expérimenté un accouchement) et le monde ; son moi profond jaillit avec cette naissance car il n'y a qu'elle qui peut exprimer ce qu'elle vit à cet instant. Aussi, pourrait-on trouver au sein de ce texte l'expression d'un désir de liberté et de paix ? En effet, notons qu'il serait également intéressant de lire ce poème en regard du poème qui le suit dans le recueil dans lequel ces textes se situent (le recueil étant lui-même intitulé : « Premières contractions » ([Dai ichi no jintsuu] 「第一の陣痛」 et notre poème, le texte liminaire de l'œuvre, est suivi par un poème avec lequel il formerait un diptyque, à savoir : « Le premier coup d'Auguste » ([Augyusuto no ichigeki] 「アウギユストの一撃」), voir : Annexe I. C). Nous avons décidé d'étudier « Premières contractions » simultanément avec un poème de Moon : « Cordon ombilical »

---

113 Voir : Korean Legislation Research Institute, URL : [https://elaw.klri.re.kr/eng\\_service/lawView.do?hseq=7804&lang=](https://elaw.klri.re.kr/eng_service/lawView.do?hseq=7804&lang=), consulté le 17 juillet 2022.

([Taesjul] "땀줄" ), puisque ces deux textes traitent de l'accouchement, et qu'ils nous montrent ainsi une autre facette possible d'un corps réel en poésie :

『第一の陣痛』

わたしは今日病んでゐる、  
生理的に病んでゐる。  
わたしは黙つて目を開いて  
産前の床に横になつてゐる。

なぜだらう、わたしは  
度々死ぬ目に遭つてゐながら、  
痛みと、血と、叫びに慣れてゐながら、  
制しきれない不安と恐怖とに慄へてゐる。

若いお医者がわたしを慰めて、  
生むことの幸福を述べて下された。  
そんな事ならわたしの方が余計に知つてゐる。  
それが今なんの役に立たう。

知識も現実で無い、  
経験も過去のものである。  
みんな黙つて居て下さい。  
みんな傍観者の位置を越えずに居て下さい。

わたしは唯だ一人、  
天にも地にも唯だ一人、  
じつと唇を噛みしめて  
わたし自身の不可抗力を待ちませう。

生むことは、現に  
わたしの内から爆ぜる  
唯だ一つの眞実創造、  
もう是非の隙も無い。

今、第一の陣痛.....  
太陽は俄かに青白くなり、  
世界は冷やかに鎮まる。  
さうして、わたしは唯だ一人.....<sup>114</sup>

「Dai ichi no jintsū」

« Première contraction »

Watashi wa kyō yandeiru,  
Seiriteki ni yandeiru.  
Watashi damatte me wo aite,  
Sanzen no toko ni yoko ni natteiru

Je suis malade aujourd'hui,  
Physiquement malade.  
Je me tais, j'ouvre les yeux,  
Je m'allonge sur le côté, sur le sol prénatal

114 Yosano Akiko, *Œuvre complète anthologique d'Akiko, Premières contractions*, « Premières contractions », 『Dai ichi no jintsū』, 「Dai ichi no jintsū」, 『第一の陣痛』, 「第一の陣痛」, 1914, *op. cit.*

Naze darō, watashi wa  
Tabitabi shinu me ni atteiru nagara,  
Itami to, chi to, sakebi ni naretei nagara,  
Seishi kirenai fuan to kyōfu to ni furueteiru.

Wakai oisha ga watashi o nagusamete,  
Umu koto no shiawase o nobetekudasareta  
Sonna koto nara watashi no hou ga yokei  
[ni shitteiru.  
Sore ga ima nan no yaku ni tatō.

Chishiki mo genjitsu de nai,  
Kenkei mo kako no mono de aru.  
Minna damatteitekudasai,  
Minna bōkansha no ichi o koezuni itekudasai.

Watashi wa tada hitori,  
Ten nimo chi nimo tada hiroti,  
Jitsu to kuchibiru o kamishimete  
Watashi jishin no fukakōryoku o machimashō.

Umukoto wa, gen ni  
Watashi no nai kara bazeru  
Tada hitotsu no genjitsu sōzō,  
Mou zehi no suki mo nai.

Ima, dai ichi no jintsū...  
Taiyou wa niwaka ni aojiroku nari,  
Sekai wa hiyayaka ni shizumaru.  
Soshite, watashi wa tada hitori...

Pourquoi donc, moi  
Qui ai maintes fois rencontré les yeux de la mort,  
Qui suis habituée à la souffrance, au sang, au cri,  
Tremblé-je devant cette anxiété et cette terreur  
[dont je ne peux me défaire ?

Un jeune médecin venu me consoler,  
Me parlait de la joie d'enfanter.  
S'il était question d'une telle chose, c'est bien  
[moi qui en saurais davantage – et plus encore  
En quoi cela, à présent, est utile ?

Le savoir n'est plus une réalité,  
L'expérience, n'est plus qu'une chose du passé.  
Tous, taisez-vous donc,  
Tous, n'outré-passez donc pas la posture du  
spectateur.

Après tout je suis seule,  
Au Ciel comme sur Terre, après tout, je suis  
[seule,  
En mordant mes lèvres et la réalité,  
J'attendrai cette force irrésistible et inévitable qui  
[est mienne

En réalité, l'acte d'enfanter,  
Qui va jaillir du plus profond de moi,  
Est, après tout, l'unique acte de création de  
[vérité,  
Il n'a plus un seul instant – plus de place pour le  
[vrai et le faux.

Maintenant, la première contraction...  
Le soleil soudainement se met à pâler,  
Le monde froidement se fait silencieux.  
Et puis, après tout, je suis seule...<sup>115</sup>

Dans le poème de Moon, le corps n'est pas mythifié, le corps n'est pas associé à la nature, comme cela a pu être le cas dans « La femme qui se lave les cheveux » par exemple. L'accouchement, qui, *a priori*, ne possède pas de tradition poétique, tant la question était taboue, est ici abordée sans détour afin de défaire le corps de tous mythes qui pourraient aliéner l'individu et son corps.

---

115 Trad. par nous-même.

'탯줄'

대학 병원 분만실 의자는 Y 자였다  
어디로도 도망 칠 수없는  
새끼 뱀 짐승으로  
두 다리 벌리고 하늘 향해 누웠다

성스러운 순간이라 말하지 말라  
하늘이 뒤집히는  
날카로운 공포  
이빨 사이마다 비명이 터져 나왔다  
불 인두로 생살 찢기웠다

드디어  
내 속에서 내가 분리되었다  
생명과 생명이되었다

두 생명 사이에는  
지상의 가위로는자를 수 없는  
긴 탯줄이 이어져 있었다

가장 처음이자  
가장 오래 인 땅 위의 끈  
이보다 확실하고 질긴 이름을  
사람의 일로는 더 만들지 못 하리라

얼마 후  
환속 한 성자처럼  
피 냄새 나는 분만실을  
한 어미와 새끼가  
어기적 거리며 걸어 나왔다

'Taesjul'

daehag byeong-won bunmansil uijaneun Y  
[jayeosda  
eodilodo domang chil sueobsneun  
saekki baen jimseung-eulo  
du dali beolligo haneul hyanghae nuwossda

seongseuleoun sungan-ila malhaji malla  
haneul-i dwijibhineun  
nalkaloun gongpo  
ippal saimada bimyeong-i teojyeo nawassda  
bul indulo saengsal jjijgiwossda

deudieo

« Cordon ombilical »

Le siège de la salle d'accouchement à l'hôpital  
[universitaire avait une forme de Y  
Telle une bête pleine  
qui ne peut s'enfuir nulle part  
les deux jambes écartées je me suis couchée face  
[au ciel

Ne dites pas que c'est un moment sacré  
L'effroi aigu  
qui fait chavirer le ciel  
Les cris ont éclaté entre les dents  
La chair crue s'est déchirée sous le fer chauffé à  
[blanc

Enfin



nae sog-eseo naega bunlidoeeosda  
saengmyeong-gwa saengmyeong-idoeeosda

je fus séparée de mon intérieur  
Une vie et une autre vie se formèrent

du saengmyeong saieneun  
jisang-ui gawiloneunjaleul su eobsneun  
gin taesjul-i ieojyeo iss-eosda  
gajang cheoeum-ija  
gajang olae in ttang wiui kkeun  
iboda hwagsilhago jilgin ileum-eul

Ces deux vies étaient reliées par  
un long cordon ombilical  
que les ciseaux terrestres ne pouvaient pas couper  
Le cordon originel  
le plus ancien de la terre  
Un mot qui est plus sûr et plus durable que celui  
[ci  
on ne pourra plus en créer à l'échelle de l'homme

salam-ui illoneun deo mandeulji mos halila

eolma hu  
hwansog han seongjacheoleom  
pi naemsae naneun bunmansil-eul  
han eomiwa saekkiga  
eogijeog geolimyeo geol-eo nawassda

Quelque temps après  
comme un saint retourné à la vie séculière  
une mère avec son petit  
est sortie en titubant  
de la salle d'accouchement imprégnée de l'odeur  
[de sang<sup>116</sup>

La prénance du moi, ainsi que l'importance de l'instant présent, sont les deux éléments phrases des poèmes. Ce désir de se saisir de la réalité est important parce que de cette manière les poètes se replacent au centre de cette réalité, puisqu'il n'y a qu'elles qui peuvent exprimer ce qu'elles, individuellement, éprouvent. De plus, l'on sent bien qu'elles ne désirent pas qu'on leur dépossède de ce moment, ni qu'on l'aliène ou altère en reniant la réalité de la prouesse physique. L'on remarque ainsi dans les deux poèmes comment ces mères congédient tout ce qui pourrait parasiter leur accouchement. Ainsi, chez Yosano le questionnement de la strophe 3 : « En quoi cela, à présent, est utile ? » ([Sore ga ima nan no yaku ni tatō] 「それが今なんの役に立たう」), ainsi que l'impératif dans la strophe 4 : « Tous, taisez-vous donc,/ Tous, n'outre-passez donc pas la posture du spectateur » ([Minna damatteitekudasai/ Minna bōkansha no ichi o koezuni itekudasai] 「みんな黙つて居て下さい/ みんな傍観者の位置を越えずに居て下さい」), sont de bons exemples qui entrent en résonance chez Moon avec la strophe 2 par exemple où elle utilise de l'impératif également : « Ne dites pas que c'est un moment sacré » ([seongseuleoun sungan-ila malhaji malla] "성스러운 순간이라 말하지 말라"). Soulignons d'ailleurs qu'à cette forme impérative, Moon ajoute un [ra] "라", morphème qui vient donner une emphase à la forme impérative et qui précise aussi que le locuteur est « supérieur » à l'interlocuteur. Souvent, il s'agit d'un rapport hiérarchique d'âge entre aîné et cadet, mais ici, il s'agit bien d'illustrer la position d'une femme enceinte, qui clame haut et fort, à raison, qu'elle sait mieux que quiconque ce que c'est que d'accoucher. La douleur physique a également une place primordiale. On retrouve cette violence dans des images très parlantes, là encore, dans les strophes 2 des deux poèmes.

116 Moon Chung-Hee, *Je suis une porte*, op. cit.

Dans le poème de Yosano, il y a un seuil temporel (la naissance va avoir lieu d'un moment à l'autre), mais aussi un seuil entre vie et mort, entre l'individualité et le reste du monde. L'immédiateté ainsi que l'enfantement atteignent leur paroxysme à la fin du poème, avec des métaphores de l'effort physique, voire de l'évanouissement : « Le soleil soudainement se met à pâlir,/ Le monde froidement se fait silencieux » ([Taiyou wa niwaka ni aojiroku nari,/ Sekai wa hiyayaka ni shizumaru.] 「太陽は俄かに青白くなり、/ 世界は冷やかに鎮まる」). C'est le désir d'exprimer le plus justement son individualité qui prime chez Yosano. Tandis que chez Moon, dès la strophe 3, le thème de l'amour filial entre en jeu, grâce à l'adverbe « Enfin » ([deudio] "드디어"), et celui-ci sert de pivot et change radicalement l'autre moitié du poème. Toutefois, la réalité de l'enfantement n'est toujours pas altérée ou aliénée par un bonheur fantasque. Les derniers vers le montrent, l'instant était avant tout physiologique.

Ainsi, les deux poètes éprouvent le thème de l'accouchement afin de le faire soi, avant d'en faire une question de société. Oser aborder de telles questions en poésie est important et permet une réappropriation de ces questions, tout en s'émancipant des paradigmes attendus qui restreignent habituellement les femmes.

### Chapitre III. Les sujets de l'aliénation éprouvés comme libération : sexualité et amour.

لا أخاف ابليس  
لأن ابليس يحلمني.

la 'akhaf ablis  
li'ana abilis yahlumuni

Je ne crains pas Satan  
Car Satan rêve de moi.

جمانة حداد, عودة ليليت –  
Joumana Haddad, *Eawdat lilit (Le retour de Lilith)*.

Taste me, that fleshy part  
I scream so loud, I curse the stars

Goûte moi, cette partie charnue  
Je crie si fort, je maudis les étoiles

– Beyoncé, "Virgo's groove".

Nous aimerions donner un exemple supplémentaire de poème qui éprouve une question physiologique, mais qui ne présente pas le corps de manière vulnérable ou meurtri. Nous nous sommes beaucoup intéressé, dans le chapitre précédent, à cet aspect du corps. Pourtant, les poèmes portant une réflexion sur l'identité des femmes à travers des thèmes physiologiques majeurs ne sont pas toujours sombres et au ton affligés. Ces questions peuvent également être traitées avec aplomb et fierté par exemple, comme cela peut être le cas dans le poème de Moon intitulé « la fillette qui urine ». De plus, l'image pour le moins incongrue du poème (une fillette qui urine), fait écho aux reproches de l'insupportable impudeur, qui ont souvent été adressés aux poètes de notre corpus ainsi qu'à leur travail novateur voire révolutionnaire.

'물을 만드는 여자'

딸아, 아무 데나 서서 오줌을 누지 말아라  
 푸른 나무 아래 앉아서 가만가만 누어라  
 아름다운 네 몸속의 강물이 따스한 리듬을 타고  
 흙 속에 스미는 소리에 귀 기울여 보아라.  
 그 소리에 세상의 풀들이 무성히 자라고  
 네가 대지의 어머니가 되어가는 소리를  
 때때로 편견처럼 완강한 바위에다  
 오줌을 갈겨 주고 싶을 때도 있겠지만  
 그럴 때일수록  
 제의를 치르듯 조용히 치마를 걷어올리고  
 보름달 탐스러운 네 하초를 대지에다 살짝 대어라  
 그리고는 쉬이쉬이 네 몸 속의 강물이  
 따스한 리듬을 타고 흙 속에 스밀 때  
 비로소 너와 대지가 한 몸이 되는 소리를 들어보아라  
 푸른 생명들이 환호하는 소리를 들어보아라  
 내 귀한 여자야<sup>117</sup>

'Moleul mandeuneun yeoja'

« La fillette qui urine »

Ttala, amu dena seoseo ojumeul nuji malara  
 Puleun namu arae anjaseo gamangaman nueora

Ma fille, retiens toi d'aller uriner n'importe où,  
 Soulage toi avec grâce, accroupie sous un arbre  
 [verdoyant

Areumdaun ne momsokui gangmulu ttaseuhan  
 [rideumeul tago  
 Heulg soke seumineun sorie gwi giulyeo boara.  
 Geu sorie sesangu puldeuli museonghi jarago

Suis le rythme chaud du fleuve qui s'écoule de  
 [ton corps exquis  
 Écoute le bruit doux de l'eau pénétrer la terre  
 Avec ce bruit, l'herbe du monde pousse à foison  
 [et

Nega daejiui eomeoniga doeeoganeun sorireul

Avec ce bruit, dont tu es la source, tu deviens la  
 [mère de la terre

Ttaettaelo pyeongyeoncheoleom wanganghan  
 [bawieda

Parfois, tu peux vouloir uriner sur une pierre aussi  
 [dure que les préjugés

Ojumeul galgyeo jugo sipeul ttaedo itgetjiman

Pour la réduire en poussière, mais attends !

117 Un poème entendu, récité par la poète elle-même, lors d'une interview, voir : [LTI Korea] A Conversation with Poet Moon Chung-hee, 2015, 5:42, url : <https://youtu.be/wHoesDuhj7Y>, consulté le 03, août 2022.

Geureol ttaeilsurog  
 Jeuireul chileudeut joyonghi chimareul  
 [geoteoolrigo  
 Boreumdal tamseureoun ne hachoreul daejieda  
 [saljjak daeora  
 Geurigoneun swiiswii ne mom sokui gangmul  
 Ttaseuhan rideumeul tago heulg soge seumil ttae  
 Biroso neowa daejiga han momi doeneun  
 [sorireul deuleoboara  
 Puleun saengmyeongdeuli hwanhohaneun  
 [sorireul deuleoboara  
 Nae gwihan yeojaya

Soigneusement,  
 Soulève ta jupe calmement, comme si tu  
 [procédais à un rituel, et  
 Laisse la séduisante pleine lune de ton bas ventre  
 [caresser la surface de la terre  
 Puis, écoute l'eau rapide du fleuve de ton corps,  
 Suis le rythme chaud, alors qu'il pénètre la terre,  
 C'est à ce moment que toi et la nature feraient  
 [corps, sois à l'écoute de ce bruit  
 Sois à l'écoute des clameurs de la vie verdoyante  
 Ô ma précieuse fille <sup>118</sup>!

Dans ce poème, Moon utilise une image que l'on pourrait penser indigne en poésie tant pour soulever des questions d'ordres sociales que pour célébrer le corps humain. C'est un corps naturel et libéré des filtres et des préjugés qui l'encombrent qui est chanté. Le poème est très puissant, car dès le vers 3, la poète opère un radical changement de ton. Les deux premiers vers pouvaient paraître comme une voix qui aurait intériorisé les injonctions patriarcales, pour à son tour opprimer une jeune enfant. Mais finalement, Moon va s'efforcer en réalité de métaphoriser une scène prosaïque en faisant coïncider la petite fille du poème avec la nature. Nous préférons ici le terme de « métaphoriser » à celui de « sublimer », car Moon ne sublime pas cette petite fille qui urine. Tout en gardant l'aspect prosaïque, elle associe cette jeune enfant à la puissance créatrice de la nature ; peut-être même l'associe-t-elle avec la puissance créatrice de la poésie. En effet, la fillette et la nature s'unissent, et celles-ci sont donc créatrices mais aussi musicales : « C'est à ce moment que toi et la nature feraient corps, sois à l'écoute de ce bruit » ([Biroso neowa daejiga han momi doeneun sorireul deuleoboara] "비로소 너와 대지가 한 몸이 되는 소리를 들어보아라" vers 14). Notons bien que Moon n'utilise pas simplement le verbe « fusionner », mais qu'elle passe bien par la périphrase « faire corps avec » ([momi doeda] "몸이 되다", qui plus littéralement serait : « devenir le corps de »). De plus, tous ces « bruits » (ou ces « sons », ou même ces « voix » de la nature, autres sèmes possibles du substantif [Sori] ("소리")) et ces « rythmes » ([rideum] "리듬") attestent bien du caractère musical de la nature. Ces multiples occurrences (l'on retrouve [Sori] ("소리") aux vers 4, 5, 6 et 14, et l'on retrouve [rideum] ("리듬") aux vers 3 et 13), associées à la répétition des vers 3 et 4 aux vers 12 et 13, confondent à leur tour la nature et la poésie. Par ailleurs, nous pouvons souligner le fait que cette tendre enfant que Moon désigne par « Ma fille » peut être n'importe quelle petite fille, voire, par extension, n'importe quelle femme, car ici le substantif [Ttala] ("딸아") ne semble pas être un déictique qui renvoie à une personne particulière, mais il semble bien s'agir d'une façon plus affectueuse que d'ordinaire de désigner le personnage du

118 Trad. par nous-même.

poème. De plus, l'on peut facilement s'identifier au personnage du poème grâce aux pseudo discours patriarcaux qu'amènent les premiers vers. Peut-être même que cette « précieuse fille » ([gwihan yeojaya] "귀한 여자야" vers 16) est Moon elle-même, après tout elle s'efforce souvent dans son travail, elle aussi, à « uriner sur une pierre aussi dure que les préjugés » (vers 7 et 8 en langue originale).

Ce chapitre va alors se concentrer sur l'expression du corps, quel qu'il soit, alors que les poètes traitent de questions ou de sujets jugés indignes. La sexualité par exemple, et particulièrement celle des femmes, est souvent considérée comme de l'impudeur dont il faut à tout prix se préserver. Mais d'emblée l'on peut se demander ce qu'est l'impudeur et pourquoi la sexualité ne semble pas admise en poésie. Ne s'agit-il pas de sensualité et d'érotisme ? Les reproches de pornographie qu'essuient nos poètes sont-ils justifiés ? L'on pourrait en effet confondre érotisme et pornographie en ce que, au fond, ces deux termes désignent la représentation de la sexualité dans un medium. Pourtant, ces deux mots distinguent bien des réalités différentes. D'abord, il apparaît de manière évidente, que la pornographie qualifie une industrie, tandis que l'érotisme qualifie une recherche artistique. Mais cela est-il suffisant ? Dans tous les cas, il s'agit de provoquer du désir, mais par des moyens différents. Les poèmes de notre corpus quant à eux disent-ils la sensualité en cherchant à susciter le désir ? Bien que nos poètes ne font donc pas de la pornographie, ce reproche leur est adressé ; ou tout du moins, on leur reproche leur érotisme et leur sensualité. Peut-être leur reproche-t-on de ne pas chercher un « rapport noble au désir sexuel » lorsqu'elles abordent des questions érotiques<sup>119</sup>.

En ce cas, en effet, nos poètes ne recherchent pas tout à fait le Beau lorsqu'il s'agit de parler de leur corps et de leur sexualité. Pourtant, si leurs poèmes ne sont alors ni « érotiques » ou « pornographiques », ne peut-on pas affirmer que leur poème sont sensuels ? Ce terme-ci est alors peut-être plus adéquat en ce qu'il recouvrent les mêmes réalités, mais qu'il se spécialise pour désigner la recherche, la manifestation, la tendance, l'expression de la satisfaction ou de la suscitation des plaisirs des sens. Toutefois, là encore, le vocabulaire fait défaut à représenter justement les poèmes et les intentions poétiques de nos poètes. Peut-être parce que les rapports entre poésie et sexualité sont complexes. La sexualité chez nos poètes peut être soit plus simple et franche qu'une « recherche de rapport noble au désir sexuel », ou elle peut être le ressort de mécanismes nouveaux et révolutionnaires qui associe l'érotisme à d'autres sujets.

Sexton elle aussi joue des tensions que peuvent provoquer le mélange de sujets si tabou et de la poésie. Sa "Ballad of the Lonely Masturbator" par exemple associe dès le titre une forme

---

119 Élément de définition du terme « érotisme », lu sur : La culture générale, Vocabulaire, voir : <https://www.laculturegenerale.com/pornographie-erotisme-difference/>.

classique de poésie au sujet de la sexualité, et plus précisément, de la masturbation. Le poème se présente donc comme une ballade, soit une forme très codifiée. Et en effet, le texte semble à première vue assez organisé. Il se compose de sept strophes, de six vers chacun, est le schéma de rimes (en ababacc, dedecc, *etc.*) qui se dessine est respecté tout le long du poème. Pourtant, de plus près, il ne s'agit pas réellement d'une ballade. Il faut toutefois rappeler que cette forme très appréciée au Moyen-Âge a connu plusieurs versions, mais le modèle le plus célèbre est sans doute celui aux strophes carrées, avec des huitains ou des dizains, qui se conclut par un envoi. Ici, le poème ne présente ni schéma métrique fixe, ni envoi par exemple. Ce qui apparaît alors, c'est que l'intérêt de Sexton était davantage le syncrétisme (de la forme classique et de la matière dite indigne) plutôt qu'une possible sublimation ou sacralisation, en forme classique, de la sexualité. Et cette interprétation va de pair avec les poèmes de Sexton que nous avons lu jusqu'à présent. L'un des intérêts de la poésie et de pouvoir sonder le monde qui nous entoure et notre monde intérieur, tout en se saisissant de son identité, de son corps et de sa réalité, même si cela est tabou. Sexton elle-même résout de manière très simple le problème de l'insupportable impudeur qui lui est parfois reproché, après plusieurs critiques (concernant l'impudeur) adressées à sa pièce *Mercy Street* (c. 1970), elle confiera : "I can invade my own privacy. That's my right"<sup>120</sup>.

"The Ballad of the Lonely Masturbator"

« La ballade de la masturbatrice solitaire »

The end of the affair is always death.  
She's my workshop. Slippery eye,  
out of the tribe of myself my breath  
finds you gone. I horrify  
those who stand by. I am fed.  
At night, alone, I marry the bed.

La fin du problème est toujours la mort.  
Elle est mon atelier. Œil langoureux,  
Hors de la tribu de moi-même mon souffle  
Te trouve partie. j'horripile  
Ceux qui se tiennent là. Je suis repue.  
La nuit, seule, j'épouse le lit.

Finger to finger, now she's mine.  
She's not too far. She's my encounter.  
I beat her like a bell. I recline  
in the bower where you used to mount her.

Doigt contre doigt, maintenant, elle est mienne.  
Elle n'est pas si loin. Elle est ma rencontre.  
Je la frappe comme une cloche. Je me couche  
Dans la chambre où tu avais l'habitude de la  
[monter

You borrowed me on the flowered spread.  
At night, alone, I marry the bed.

Tu m'empruntas sur les draps fleuris.  
La nuit, seule, j'épouse le lit.

Take for instance this night, my love,  
that every single couple puts together  
with a joint overturning, beneath, above,  
  
the abundant two on sponge and feather,

Prends pour exemple cette nuit, mon amour,  
Que chaque couple assemble  
Avec une charnière qui se chavire, en dessous,  
[au-dessus  
Tous les deux abondants sur une éponge et une

120 Lu dans : Shari Roan, *Los Angeles Times*, « Uncovering Secrets of a Very Public Poet : Books: A biographer used tapes of Anne Sexton's therapy sessions as a source. Their inclusion has been criticized as an invasion of privacy. », 1991, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-08-19-vw-655-story.html>, consulté le 04 août 2022.

kneeling and pushing, head to head. At night alone, I marry the bed.	[plume S'agenouillant et poussant, tête contre tête. La nuit, seule, j'épouse le lit.
I break out of my body this way, an annoying miracle. Could I put the dream market on display? I am spread out. I crucify. My little plum is what you said. At night, alone, I marry the bed.	De cette manière je m'échappe de mon corps, Un miracle ennuyeux. Pourrais-je Exposer le marché du rêve ? Je suis éparpillée. Je crucifie Ma petite prune, c'est ce que tu disais. La nuit, seule, j'épouse le lit.
Then my black-eyed rival came. The lady of water, rising on the beach,  a piano at her fingertips, shame on her lips and a flute's speech. And I was the knock-kneed broom instead. At night, alone, I marry the bed.	Puis, ma rivale aux yeux noirs est venue. La dame de l'eau, qui s'élève au-dessus de la [plage, Un piano au bout des doigts, la honte Sur ses lèvres et une flûte est langage Et tandis que moi, j'étais le balai cabossé. La nuit, seule, j'épouse le lit.
She took you the way a woman takes a bargain dress off the rack and I broke the way a stone breaks. I give back your books and fishing tack. Today's paper says that you are wed. At night, alone, I marry the bed.	Elle te prit, de la façon qu'une femme prend Une robe d'occasion sur un portant Et je brisai de la façon qu'une roche brise. Je te rend tes livres et tes hameçons. Le journal du jour dit que tu es marié La nuit, seule, j'épouse le lit.
The boys and girls are one tonight. They unbutton blouses. They unzip flies.  They take off shoes. They turn off the light. The glimmering creatures are full of lies.  They are eating each other. They are overfed. At night, alone, I marry the bed <sup>121</sup> .	Les garçons et les filles sont un ce soir. Ils déboutonnent les chemises. Ils défont les [fermetures éclairs Ils ôtent les chaussures. Ils éteignent la lumière. Les créatures scintillantes sont pleines de [mensonges. Ils se mangent l'un l'autre. Ils sont gavés. La nuit, seule, j'épouse le lit.

Cette superposition incongrue offre alors un poème simple, sur le plan syntaxique comme sur les plans des images. Pourtant, il reste énigmatique et soulève des questions. En cela, Sexton semble réussir à satisfaire sa propre introspection, ainsi que sa propre quête de soi, tout en intriguant son lecteur. Pour un poème qui parle de la sexualité, notons que le mot « sexe » n'apparaît pas une seule fois dans le poème, et que le mot « masturbateur » ne figure que dans le titre. En revanche, il y a un refrain qui sert d'euphémisme pour la masturbation : "At night, alone, I marry the bed". Ce refrain atteint sa pleine puissance dans la dernière strophe du poème où les images sexuelles s'accumulent. Ce qui est intéressant toutefois, c'est les rapports entre corps et sexualité. En effet Sexton métaphorise la masturbation avec, par exemple, la formule : "The boys and girls are one

121 Anne Sexton, *The Complete Poems, Love poems*, op. cit.



tonight" (vers 37) et cette fusion se poursuit avec la multiplication du pronom "they", au point que la poète finit par faire un avec son propre corps : "They are eating each other. They are overfed." (vers 42). Cette communion avec elle-même peut être déroutante, en ce que l'on est déjà un avec son propre corps, mais une fois de plus, cette introspection permet de mieux se saisir de soi-même, ainsi que du sentiment et des sensations qui parcourent le corps. Ici, le poème est certes sexuel, mais parcourir ainsi son corps lui permet également de sonder ses sentiments, comme la jouissance, ou la solitude, qui se fait entendre dès le début du poème : "The end of the affair is always death".

Ces poèmes auront toujours une puissance polémique, politique et féministe. C'est par leur contexte que ces poèmes sont une révolution, car la libération qu'ils ébauchent s'opère en retournant complètement les problèmes de l'aliénation (faire du tabou sexuel un renouveau des sujets poétiques). Pourtant, ces textes peuvent aussi être plus simplement, plus brutalement une expression sincère de l'humanité, voire de la bestialité des poètes :

'알몸 노래'

추운 겨울날에도  
 식지 않고 잘 도는 내 피만큼만  
 내가 따뜻한 사람이었으면  
 내 살만큼만 내가 부드러운 사람이었으면  
 내 뼈만큼만 내가 곧고 단단한 사람이었으면  
 그러면 이제 아름다운 어른으로  
 저 살아 있는 대지에다 겹혀히 돌려드릴 텐데  
 돌려드리기 전 한 번만 꿈에도 그리운  
 네 피와 살과 뼈와 만나서  
 지지지 온 땅이 으스러지는  
 필생의 사랑을 하고 말 텐데

'almom nolae'

chuun gyeoulnal-edo  
 sigji anngo jal doneun nae pimankeumman  
  
 naega ttatteushan salam-ieoss-eumyeon  
 nae salmankeumman naega budeuleoun salam  
 [ieoss-eumyeon  
 nae ppyeomankeumman naega godgo dandanhan  
 [salam-ieoss-eumyeon  
 geuleomyeon ije aleumdaun eoleun-eulo  
 jeo sal-a issneun daejieda gyeomheohi  
 [dollyeodeulil tende  
 dollyeodeuligi jeon han beonman kkum-edo  
 [geuliun  
 ne piwa salgwa ppyeowa mannaseo

« Chant d'un corps nu  
 Les rêves de mon corps »  
 Si j'étais quelqu'un de chaleureux  
 au moins comme mon sang toujours chaud qui  
 [coule en moi  
 même les jours froids d'hiver  
 Si j'étais quelqu'un de doux au moins comme ma  
 [chair  
 Si j'étais quelqu'un de droit et ferme au moins  
 [comme mes os  
 Alors à présent en grande personne gracieuse  
 je rendrais humblement mon corps à cette terre  
 [vivante  
 Avant de le rendre je rencontrerais une fois  
  
 ton sang ta chair et tes os qui me manquent même  
 [en rêve

jijiji on ttang-i euseuleojineun  
pilsaeng-ui salang-eul hago mal tende

pour faire l'amour suprême  
sur la terre qui vole en éclats<sup>122</sup>

Tout le poème de Moon est régi par le conditionnel : « Si j'étais... » (vers 1 dans la traduction française, [ieoss-eumyeon] "이었으면" vers 3 dans l'original) pour exprimer le désir de la poète. Mais ici, Moon explore tout le spectre du désir qu'exprime le conditionnel. Oui, il s'agit de désir, d'envie sexuelle, mais il s'agit aussi de l'expression d'un manque et de la frustration dus à l'absence de quelque chose de nécessaire<sup>123</sup>. Cette chose étant la possibilité pour les femmes de s'exprimer librement et de vivre pleinement leur corps, souvent aliéné car il constitue une offense à la pudeur qui se voit reléguée dans la sphère du tabou de l'indicible. Mais c'est bien l'envie physique et sexuelle qui triomphe à la fin du poème, tant est si bien qu'un bruit gagne le texte, à moins que ce ne soit un cri qui gagne la poète pour faire « éclater » la terre, d'où l'utilisation de l'onomatopée : [jijiji] ("지 지 지") au début du vers 10, qui vient renforcer le verbe [euseuleojida] ("으스러지다" « s'effondrer », « émietter », « voler en éclats ») en entrant en résonance avec lui. Pour tenter de faire entendre cette onomatopée en français, nous proposons une autre traduction de ce vers : « Pour faire l'amour suprême/ sur la terre qui cric ! cric ! Craque ! ». L'onomatopée sert aussi à souligner la bestialité que nous mentionnons. Il est intéressant de constater que les poèmes qui traitent de la sexualité peuvent être chez Moon le lieu d'un paroxysme superbe entre amour-passion et bestialité. Cette énergie brutale gagne tout le corps de la poète, jusqu'à sa moelle et ses tripes. S'il fallait rendre encore plus évident cette force qui traverse le texte, l'on pourrait également étudier ce poème en regard d'un autre poème, à savoir : « La nuit où je mange une grenade » ([Seoglyu meogneun bam] '석류 먹는 밤'). Si notre poème se conclut par une onomatopée, celui-ci s'ouvre avec l'une d'entre elle. Le texte illustre bien ce rapport poétique (musical et artistique) entre le corps, le sexe et le moi, tout en représentant également les liens avec le partenaire, que la bestialité veut brouiller (voir Annexe I. D).

Nous le rappelons au fur à mesure des poèmes, mais cette sexualité a été, chez les femmes, passée sous silence. Elle était la matière des principales reproches que l'on pouvait faire à des poètes femmes ainsi que le prétexte idéal pour mépriser injustement le travail des poètes. Comme Sexton a dû s'expliquer lors d'une interview concernant sa pièce de théâtre, les autres poètes de notre corpus, et leurs homologues également, partagent vraisemblablement des expériences

---

122 Moon Chung-Hee, *Viens, ô faux amour*, op. cit.

123 Nous renvoyons là aux étymologies des mots « manque » et « désir », respectivement : De l'italien *manco* « absence d'une chose ou d'une personne essentielle... », du latin *desiderare* « regretter l'absence de quelqu'un ou quelque chose ». Voir : <https://fr.wiktionary.org/wiki/manque>, <https://fr.wiktionary.org/wiki/désirer>, consulté le 01 août 2022.

similaires. Tawara elle aussi a été questionnée sur les rapports entre poésie et sexualité, comme le rappelle le traducteur de notre édition de référence en langue française, Yves-Marie Allieux :

À une question que lui posait une journaliste du *Japan Times*, Shôji Kaori, sur les risques encourus à se montrer parfois si directe dans l'expression de l'érotisme, Tawara Machi répondait, dans le même sens que ce que Yosano Akiko aurait sans doute pu répondre elle-même à ses détracteurs du début du XX<sup>e</sup> siècle : « Eh bien, cela fait plus de mille ans que les tankas ont chanté le sexe et l'érotisme, aussi je ne pense avoir ouvert aucune piste nouvelle en ce domaine. Par nature le tanka traite de l'amour, du désir et de ses aspects physiques. [...] Quant à risquer quoi que ce soit, je pense qu'écrivains et poètes risquent toujours quelque chose. Peut-être plus quand on écrit des tankas puisque par essence ils sont si brefs. Aucune place ici pour des explications ou des justifications » (*The Japan Times*, 2 avril 2006)<sup>124</sup>.

Au-delà du simple constat que ce genre de débat doit bien souvent avoir lieu lorsque cela implique des femmes, il est intéressant de constater que Tawara répond avec assurance, en revendiquant que le *tanka* est fait pour parler du corps, de ses émotions comme de ses besoins. Cependant, comme pour le corps en disgrâce, le corps en jouissance dans *L'Anniversaire de la salade* est abordé à travers la relation intrinsèque qu'il possède avec le soi profond. L'on peut tout de même trouver quelques exemples où Tawara « se montre [...] si directe dans l'expression de l'érotisme » :

落ちてきた雨を見上げてそのままの形でふいに、唇が欲し<sup>125</sup>

Ochitekita  
Ame o miagete  
Sono mama no  
Katachi de fuini  
Kuchiru ga hoshi

Vers la pluie qui s'est mise à tomber  
je lève la tête et soudain dans cette posture  
je réclame des lèvres

思い出す君の手君の背君の息脱いだまんまの白い靴下<sup>126</sup>

Omoidasu  
Kimi no te kimi no  
Sobira kimi no  
Iki nuida manma no  
Shiroi kutsushita

Je me souviens ! De tes mains de ton  
dos de ton souffle de ces chaussettes  
blanches que tu venais tout juste d'ôter

---

124 Tawara Machi, *L'Anniversaire de la salade*, « Postface du traducteur », *op. cit.*

125 Tawara Machi, *L'anniversaire de la salade*, « Matin d'août », vingt-septième poème, *op. cit.*

126 *Ibid.* « Anniversaire de la salade », quatrième poème, *op. cit.*

Le premier *tanka* évoque une sensualité certaine et élaborée. Cette sensualité est certaine car elle se retrouve puissamment dans le dernier vers de manière explicite, mais elle est également certaine parce qu'elle est isolée, et donc mise en évidence, par une virgule. Elle est aussi élaborée grâce à une syntaxe complexe faite de propositions principales et subordonnées. Dans le second poème en revanche, la spontanéité et la prégnance du corps sont les quasi deux seuls éléments bruts du poème. Le corps y est objet de désir, de plaisir et de jouissance. Il n'y a qu'une seule proposition, avec un seul verbe (au vers 1). Puis, au moyen d'une parataxe asyndétique, une liste s'enchaîne pendant 4 vers, rythmée par le pronom [Kimi] (「君」 « tes » ou « ton »), ainsi que la particule génitive [no] (「の」). En français, il y a bien une seconde proposition (subordonnée) qui traduit avec justesse la syntaxe japonaise. Pourtant cette construction particulière japonaise n'est pas forcément une proposition subordonnée, il peut s'agir d'une adjectivisation d'un verbe conjugué au passé (« ces chaussettes ôtées à l'instant »). Ainsi, cette construction verbal rajoute de la longueur à la liste, sans briser pour autant son unité, et rajoute cet effet passionnel de remembrance qui demande beaucoup de souffle pour être dit entièrement.

Tawara est souvent comparée à Yosano en ce que leur carrière et leur poésie peuvent-être similaires, mais il est également intéressant – et déplorable –, qu'en plus de quatre-vingt-cinq ans, l'on puisse aussi comparer les réceptions biaisées de leurs œuvres<sup>127</sup>. Lors de nos recherches, nous avons découvert un recueil écrit directement en réponse à Tawara, à savoir « L'Anniversaire de la salade des hommes » ([Otokotachi no sarada kinenbi] 『男のサラダ記念日』). Malheureusement, nous n'avons pas pu nous procurer cet ouvrage pour attester de la teneur de celui-ci. Cependant, cela signifie bien que Tawara est lue de tous, et même d'un public masculin. En revanche, les diverses critiques que nous avons pu lire à propos de cet ouvrage n'étaient pas très élogieuses et pointaient du doigt la vulgarité d'une telle réponse (le recueil serait écrit par un collectif anonyme et semble se présenter comme une réponse où, *tanka* après *tanka*, des commentaires ou des vers supplémentaires sont rédigés à la suite de ceux de Tawara<sup>128</sup>).

Yosano elle aussi est lue par un public aussi masculin que féminin. Toutefois, comme nous le disions, elle aussi a dû essuyer d'amères critiques, comme celle de Takizawa Shūgyō (滝沢秋暁), l'un de ses contemporains, qui insultait sans détour la poète: « [Yosano est] la pire espèce de pouffiasse moderne, une salope dont le travail ne mérite pas de considération sérieuse » (“The worst type of modern tart, a bitch whose work does not deserve serious consideration”)<sup>129</sup>. Plusieurs

127 Il s'agit de l'espace entre la publication de *Cheveux emmêlés* (1901) et *L'Anniversaire de la salade* (1987).

128 Voir: <https://arrow1953.hatenablog.com/entry/2019/03/14/082625>, consulté le 08 août 2022.

129 [Yosano Akiko « Midaregami » Sakuhinron Shūsei, Itsumi Kumi, Tōkyō, Oozorasha 1997, vol. 1, p. 46], 与謝野晶子『みだれ髪』作品論集成、逸見久美編 東京：大空社、1997 全1巻 p. 46, lu dans : Leith Morton, *The Canonization of Yosano Akiko's Midaregami*, Japanese Studies, 2000, vol. 20, n°3, p. 238.

poèmes ont pu provoquer chez Takizawa de telles insultes, mais c'est indéniablement les poèmes les plus sexuels, où le corps est en pleine jouissance, qui ont fait couler le plus d'encre :

乳ぶさおさへ神秘のとばりそとけりぬこなる花の紅ぞ濃き<sup>130</sup>

Chibusa osae	Les mains sur les seins
shinpi no tobari	je repoussai doucement
soto kerinu	le voile du mystère...
koko naru hana no	Les fleurs que j'entrevis là
kurenai zo koki	étaient rouge cramoisi...

Ici, la femme du poème est une femme qui se saisit de son corps et de sa sexualité, en mêlant des métaphores poétiques et des images explicites. Le corps et la sexualité sont à la fois représentés explicitement : « Les mains sur les seins » ([koko naru hana no/ kurenai zo koki] 「乳ぶさおさへ」 vers 1), mais aussi poétiquement : « Les fleurs que j'entrevis là/ étaient rouge cramoisi... » ([Chibusa osae] 「こなる花の紅ぞ濃き」 vers 4 et 5). C'est le rouge des fleurs qui fait le lien entre le caractère charnel et le caractère passionnel. Yosano Tekkan lui-même explique la beauté novatrice des *tanka* de Yosano :

Certains réproouvent l'introduction de la nudité en poésie ; cette attitude révèle en fait leur manque de goût. Ce sont les discours absurdes de personnes qui veulent comprendre la beauté alors que leur sensibilité elle-même est émoussée. Nous, nous persisterons à refuser ces discours stupides de même que les raisonnements hypocrites de ceux qui critiquent les mœurs occidentales...<sup>131</sup>

Dans son étude, Claire Dodane elle aussi voit dans la couleur rouge de ce poème les liens profonds entre passion et sexualité :

Une jeune femme découvre la sexualité et dit son extase. Le monde des fleurs, rouge, est celui de l'amour charnel dont elle vient de percer les secrets.

En dépeignant de telles scènes, volontairement ou non Akiko se prononçait en faveur de la libération sexuelle des femmes et de leur épanouissement.<sup>132</sup>

---

130 Yosano Akiko, *Cheveux emmêlés*, poème n° 68, *op. cit.*

131 Tekkan kawa, « Propos sur la poésie. Yosano Tekkan », publié en septembre 1901 dans la revue *Myôjo*. Cité par Itsumi Kumi, lu dans : CDYAPPF, « Troisième Partie – Midaregami, "Cheveux emmêlés", II. Analyse thématique des poèmes de la première partie, Enji Murasaki », Narcissisme et sensualité.

132 CDYAPPF, « Troisième Partie – Midaregami, "Cheveux emmêlés", II. Analyse thématique des poèmes de la première partie, Enji Murasaki », Narcissisme et sensualité.

Bien que ces poèmes aient donc pu participer à une libération sexuelle des femmes grâce à leur caractère novateur, et leur contexte polémique, les réflexions sociétales ne sont pas toujours au centre des poèmes (comme nous l'avons vu avec le poème de Moon, « Chant d'un corps nu » par exemple). C'est l'aspiration à une sorte d'absolu romantique, qui passe par la jouissance et la puissance du corps qui est également recherchée par Yosano, il y a un désir double et presque paradoxal de dire l'expérience réelle du corps et du cœur avec authenticité, et de toucher à une beauté poétique.

春みじかし何に不滅の命ぞとちからある乳を手にさぐらせぬ<sup>133</sup>

Haru mijikashi	Court est le printemps,
Nani ni fumetsu no	Qu'y a-t-il dans la vie
Inochi zo to	Qui soit immortel ?
Chikara are chichi o	Et j'autorisai sa main
Te ni sagurasenu	Sur la rondeur de mes seins

病みませるうなじに織きかひな捲きて熱にかわける御口を吸はむ<sup>134</sup>

Yamimaseru	Mon amant malade
Unaji ni hosoki	J'enroule mon bras fragile
Kaina makite	Autour de sa nuque
Netsu ni kawakeru	J'ai tant envie d'embrasser
Mikuchi o suwan	Chaude sa bouche fiévreuse

Ces deux *tanka* le montrent bien. Le premier poème semble presque parasité par les réflexions philosophiques (qui semblent portées sur des sujets plus larges de l'existence) dans les trois premiers vers. Puis, c'est le corps, sa jouissance et sa spontanéité qui gagne la poète et qui triomphe en résolvant les réflexions philosophiques : c'est l'instant présent qui prime, le réel, le moi. Finalement, on pourrait revenir à la philosophie et voir dans les deux derniers vers les doctrines du *carpe diem*, ou de l'hédonisme, ou de l'impermanence bouddhique. Le poème met alors en tension philosophie, authenticité et jouissance, en les superposant. La sexualité de la femme est aussi chantée avec assurance puisque c'est cette dernière qui « autorise » la main de l'amant sur son sein. Le second poème quant à lui redouble la prégnance du corps avec un corps faillible (l'amant étant presque une proie), et un corps désireux et sensuel de l'amante. Ici l'érotisation est d'autant plus provocante qu'elle ne réside pas seulement dans la sexualité de la poète, mais aussi

133 Yosano Akiko, *Cheveux emmêlés*, poème n° 321, *op. cit.*

134 *Ibid.* poème n°373.

dans son désir inébranlable qui tente à tout outrepasser, comme la fièvre de l'être aimé, ou, par extension, les mœurs hypocrites et aliénantes.

« Hypocrite » semble être le bon mot car, comme Yosano le rappelle elle-même (et comme l'a fait Tawara dans son interview), la poésie est faite pour chanter le corps, le sexe, l'amour, et tous ces éléments qui composent tant le monde que le soi :

歌にきけな誰れ野の花に紅き否むおもむきあるかな春罪もつ子<sup>135</sup>

Uta ni kike na	Entends le poème !
tare no no hana ni	Qui peut nier le rouge
akaki inamu	des fleurs dans les champs ?
omomuki aru kana	Savoureuse jeune fille
haru tsumi motsu ko	coupable dans le printemps...

Ici, Yosano exhorte les lecteurs à ne pas rejeter leur passion, leur amour et leur corps. Elle questionne en même temps les moralisateurs qui peuvent formuler des reproches au désir. « Entendons » ou « demandons » (autre sème du verbe [kiku] 「きく」 au vers 1) aux poèmes et aux poètes, car c'est bien eux qui nous montre ô combien l'amour peut être beau, aussi beau que ces fleurs rouges dans les champs qui n'attendent la permission de quiconque pour fleurir. Ce poème, le deuxième du recueil, fonctionne alors presque comme un manifeste pour l'œuvre, qui est un véritable « Hymne à l'amour et à la jeunesse<sup>136</sup> ». Il peut être lu également en diptyque avec le premier poème du recueil :

夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の鬢のほつれよ<sup>137</sup>

Yoru no chō ni	Murmures d'amour
sasamekitsukishi	sur le rideau de la nuit
hoshi no ima o	pour les étoiles,
gekai no hito no	alors qu'ici-bas les hommes
bin no hotsure yo	ont les cheveux en broussaille...

Yosano se présente comme la descendante d'une étoile et opère une dichotomie entre le monde céleste bienheureux et le monde terrestre, privé de passion, hypocrite et aliéné, qui réprime la jeunesse, le désir, mais aussi, les femmes.

Que les poètes éprouvent ces questions ne nous permet-il pas aussi de les éprouver nous-

---

135 *Ibid.* poème n°2.

136 CDYAPPF, « Troisième Partie – Midaregami, "Cheveux emmêlés", II. Analyse thématique des poèmes de la première partie, Enji Murasaki », Le printemps.

137 *Ibid.* poème n°1.

même ? Ces sujets sont simples et communs, (l'amour, la sexualité, la solitude, la honte, l'envie, la passion), pourtant, il n'est pas aisé de pleinement être en connexion avec ces sujets ou ces émotions. Les poètes expriment et communiquent avec nous leur intimité et font ainsi des poèmes des objets complexes, mais sincères, entre morceau artistique et réflexion politique et sociale. Les poèmes s'articulent entre indicible et incoercible. Avec nos poètes, la poésie oublie la tradition et l'aliénation que peut parfois engendrer celle-ci. Ces poésies sont révolutionnaires, cette fois-ci, au sens où les poètes osent dire leurs désirs et leurs besoins, leurs sentiments et leurs corps. Le corps est alors un catalyseur, ou le point d'une révolution, cette fois-ci, au sens où la poésie réussit à partir du corps, à opérer un mouvement, une transformation, qui fait du corps l'objet de libération, alors que celui-ci était l'objet de l'assujettissement des individus.



## Conclusion

μνάσσεθαί τινά φαμι καὶ ὕστερον ἀμμέων.

mnásesthaí tiná faimi kaí ýsteron amméon.

Oui, quelqu'un plus tard se souviendra de nous.

– Sapphô.

La pensée existentialiste de Simone de Beauvoir exposait que les femmes, qui sont des sujets libres, avaient été privées de leur condition originelle de liberté parce qu'elles ont été définies comme des corps-objets. Il apparaît que Yosano, Twara, Sexton et Moon ont bien conscience de cette lourde histoire d'objectivisation, leur poésie n'ignore pas les rapports complexes qu'elles peuvent avoir avec leur propre corps. Elles affrontent la question pour se débarrasser du poids des traditions et pour éprouver leur corps comme une source de plaisir et de puissance. Qu'il y ait une libération ou non des femmes de ces injonctions, de cette histoire, et de cette réduction au corps-objet, les femmes peuvent du moins faire de leur corps un lieu de liberté : un champ des possibles qu'elles sont libres « d'envahir » (pour reprendre la formulation de Sexton).

Cependant, ce qui est troublant et particulièrement intéressant c'est le caractère paradoxal des poèmes qui oscillent entre individualité et universalité. Chaque poème offre à lire une importante prégnance de l'immédiat, du présent, du moi et de son intimité, soit de son essence profonde. Les poèmes offrent également beaucoup d'éléments personnels et biographiques sur leur auteure. Il en résulte que les poèmes sont souvent régis par le « je ». Pourtant, en se livrant ainsi, les poètes ont permis d'ouvrir une brèche sur les questions d'émancipation et sur les sujets physiologiques qui concernent tout un chacun. Mais comment cela est possible ? C'est ce même « je » déictique et donc fatalement oscillant entre ipséité et altérité qui est l'un des outils majeurs de l'expression lyrique et du potentiel de fédération des poèmes. Il s'agit alors à présent de mettre en lumière cette dynamique qui parcourent les poèmes, celle d'une identité problématique du sujet, reflétée dans l'identité problématique du discours. Effectivement, la situation d'énonciation importe beaucoup. Grâce à elle l'on peut déterminer si la poésie lyrique est proprement autobiographique ou si la poésie évolue vers une forme « impersonnelle ». Nous nous intéresserons donc à ce dernier aspect afin de comprendre le moi métonymique des poètes, soit, comment l'on élève le singulier au général.

Le poème qui suit a été intitulé « Déclaration de la fleur » par Moon. Cette « fleur » est la seule métaphore que l'on trouve dans le poème. Pourtant, elle est quelque peu déroutante, car Moon ne fait pas une simple association entre les femmes et la nature. Là aussi le corps des femmes et l'identité des femmes ne sont pas l'objet de sublimation ou de métaphorisation, mais ces derniers sont l'objet de revendications morales, sociétales et poétiques :

'꽃의 선언'

내가 원하는 방식대로  
나의 성(性)을 사용할 것이며  
국가에서 관리하거나

조상이 간섭하지 못하게 할 것이다  
 사상이 함부로 손을 넣지 못하게 할 것이며  
 누구를 계몽하거나 선전하거나  
 어떤 경우에도  
 돈으로 환산하지 못하게 할 것이다  
 정녕 아름답거나 착한 척도 하지 않을 것이며  
 도통하지 않을 것이며  
 그냥 내 육체를 내가 소유할 것이다  
 하늘 아래  
 시의 나라에  
 내가 피어 있다

'kkoch-ui seon-eon'

naega wonhaneun bangsigdaelo  
 naui seong(seong)eul sayonghal geos-imyeo  
 gugga-eseo gwanlihageona  
 josang-i ganseobhaji moshage hal geos-ida  
 sasang-i hambulo son-eul neohji moshage hal  
 [geos-imyeo  
 nuguleul gyemonghageona  
 seonjeonhageona eotteon gyeong-uedo  
 don-eulo hwansanhaji moshage hal geos-ida  
 jeongnyeong aleumdabgeona chaghan cheogdo  
 [haji anh-eul geos-imyeo  
 dotonghaji anh-eul geos-imyeo  
 geunyang nae yugcheleul naega soyuhal  
 [geos-ida  
 haneul alae  
 siui nala-e  
 naega pieo issda

« Déclaration de la fleur »

Je me servirai de mon sexe  
 à ma façon comme je l'entends  
 J'empêcherai que l'État le contrôle  
 ou que les ancêtres s'en mêlent  
 J'empêcherai qu'une idéologie y porte la main  
 brutalement  
 J'empêcherai qu'on en donne des leçons ou qu'on  
 [en fasse la publicité  
 En aucun cas  
 je ne tolérerai qu'on l'échange contre de l'argent  
 Je ne me donnerai pas l'air d'être belle ou gentille  
 Je ne ferai pas semblant de tout connaître  
 Je prendrai tout simplement possession de mon  
 [corps  
 Sous le ciel  
 Au pays de la poésie  
 Je suis fleurie<sup>138</sup>

En 1911, le premier numéro de la revue artistique et féministe les *Bas bleus* ([Seitō] 『青鞨』) était publié. Dès son premier numéro, cette revue est déjà « impressionnante », comme le rappelle Claire Dodane, parce que beaucoup de soin avait été apporté à cette entreprise. On y trouvait des peintures, des essais critiques, des poèmes, des nouvelles ou de courts romans, mais il y figurait également des textes de Raichō et de Yosano<sup>139</sup>, et ce sont ces textes-ci qui rendirent la revue immédiatement célèbre :

Parmi les 134 pages qui composaient [le numéro de la revue], on trouvait entre autres [...] le célèbre texte « À l'origine, la femme était un soleil » (Genshi, josei wa taiyō de atta) [...]. Raichō y rappelait l'immense héritage laissé par les femmes de l'époque de Heian et faisait d'Amaterasu, la déesse du soleil mère du Japon, un guide pour toutes les femmes. Ces dernières,

138 Moon Chung-Hee, *Je suis une porte*, op. cit.

139 Hiratsuka Raichō (1886 – 1971) est l'une des plus célèbres féministes japonaises du XX<sup>e</sup> siècle. Elle a notamment mené le mouvement pour le suffrage féminin dès 1919.

aujourd'hui devenues lunes après des siècles de silence et d'effacement, pouvaient retrouver lumière et talent si elles le désiraient ; le passé lointain, glorieux, prouvait que le sexe faible n'existait pas. Enfin les neuf premières pages de la revue contenaient ce que Raichô avait qualifié de « très bel et profond hommage rendu aux femmes », à savoir les douze poèmes d'Akiko, rassemblés sous le titre de *Sozorogoto*, « Rêveries »<sup>140</sup>.

Dans le poème qui suit Yosano fait des femmes des volcans. Ce poème est le premier, et sans doute le plus célèbre, de l'ensemble des poèmes publié dans les *Bas bleus* :

「山の動く日」

山の動く日きたる、  
かく云へど、人これを信ぜじ。  
山はしばらく眠りしのみ、  
その昔、彼等みな火に燃えて動きしを。  
されど、そは信ぜずともよし、  
人よ、ああ、唯だこれを信ぜよ、  
すべて眠りし女、  
今ぞ目覚めて動くなる<sup>141</sup>。

「Yama no ugoku hi」

« Le jour où bougeront les montagnes »

Yama no ugoku hi kitaru  
Kaku iedo, hito ore o shinjizeji  
Yama wa shibaraku nemuri shinomi

Le jour où bougeront les montagnes vient.  
La chose annoncée, personne ne veut y croire  
Les montagnes n'étaient endormies que pour un  
[temps

Sono mukashi, karera mina hi ni moeteugokishi  
[o.  
Saredo, so ha shinzezu tomo yoshi

Autrefois, elles toutes étaient en marche,  
brûlantes de feu  
Pourtant, quand bien même vous ne pouvez y  
[croire

Hito yo, ā, tada kore wo shinze yo

Ô vous tous ! Ô ! Que cela au moins vous  
[puissiez y croire :

Subete nemuri onna  
Ima zo mezamete ugoku naru.

Toutes les femmes endormies,  
Maintenant, elles se mettent à ouvrir les yeux et à  
[se mettre en marche<sup>142</sup>.

140 CDYAPPF, « Cinquième Partie – De la femme et du féminisme, III. Yosano Akiko et Hiratsuka Raichô : accords et différends », La revue Seitô, "les Bas bleus ».

141 Yosano Akiko, *Œuvre complète anthologique d'Akiko, Premières contractions*, « Le jour où bougeront les montagnes », *op.cit.*

142 Trad. par nous-même.

Ces deux poèmes, de Moon et de Yosano, peuvent fonctionner comme des hymnes féministes. Les deux poètes font d'ailleurs des analogies entre les femmes et la nature. Chez Moon, les femmes sont des fleurs, elle reprend à la fois l'image du bel et fragile objet auquel les femmes ont été réduites et elle la réinvestit d'une sémantique nouvelle en rappelant l'image de la force vive de la nature qui s'épanouit quoi qu'il arrive. Chez Yosano, les femmes sont des volcans : ancestrales et puissantes. Leur aliénation, ou endormissement, n'a que trop longtemps duré et la poète exhorte les femmes à entrer en éruption, soit à s'éveiller.

Chez Moon, le je lyrique sert à la fois à créer une situation d'énonciation en soliloque et en adresse. Moon parle t'en à elle-même qu'elle ne s'adresse au lecteur. L'assertion du propos de Moon est renforcé par le futur simple qui régit tout le poème. À l'exception du dernier vers qui détonne assez clairement avec un verbe au passé composé : « Je suis fleurie » ([naega pieo issda] "내가 피어 있다")<sup>143</sup>. Le contraste que ce changement verbal opère vient à vrai dire renforcer l'assertion de la poète qui affirme que sa libération, que son émancipation, que sa « floraison » sont déjà des choses actées et accomplies.

Chez Yosano, le poème est plutôt une adresse, et la poète endosse une responsabilité romantique de poète-prophète qui vient annoncer et encourager le réveil des femmes. Dans ce poème en vers libre, Yosano privilégie le présent pour clamer l'immédiateté de cet événement. Elle insiste par ailleurs en utilisant au dernier vers l'adverbe « maintenant » ([Ima] 「今」) associé à la particule emphatique [zo] (「ぞ」).

Toutefois, dans le poème de Moon le corps est le point de focalisation de l'hymne des femmes. Il apparaît dès le premier vers en mentionnant un organe phénoménologique : le sexe. La progression thématique du poème est d'abord linéaire puisque que le rhème « sexe » du premier vers devient le thème des vers suivants. Toutefois, le vers 9 mentionne également plus que le corps, en faisant référence à l'apparence et à la personnalité, qui eux aussi sont l'objet de multiples injonctions. Mais le corps reste l'objet principal de ce poème, en ce qu'il est, comme nous l'avons démontré dans les chapitre précédents, le vaisseau qui permet de naviguer ce monde-ci et le monde intérieur. Ainsi, au vers 11, le corps revient dans les propos de Moon, et ce, sans équivoque, comme le laisse entendre l'adverbe [geunyang] ("그냥" « tout simplement ») placé en tête de vers. Yosano quant à elle passe par une métaphore pour désigner les femmes. Il est donc difficile de dire textuellement l'importance qu'a le corps dans cette démarche libératrice et féministe. Pourtant le verbe d'action et de mouvement [ugoku] (「動く」 qui peut également vouloir dire « agir ») met bien en évidence le corps des femmes qui s'éveille et se meut par leur action, par leur démarche

---

143 L'on pourrait également proposer une analyse verbale défendant qu'il s'agit là de présent. Étonnement, les deux interprétations linguistiques enrichissent en fait le propos de Moon, plutôt qu'il ne viendrait le contredire.

d'émancipation, par leur prise de conscience.

Le je lyrique n'est bien-sûr pas uniquement utilisé pour son potentiel fédérateur où tout un chacun peut investir le « je ». Le je lyrique est aussi et avant tout utilisé par les poètes pour sonder profondément leurs émotions. Et c'est cette démarche-ci qui a un potentiel métonymique et fédérateur.

Sexton confie au poème, plutôt qu'à tout autre forme, ses envies de suicide. Dans une lettre de 1966 à Charles Newman, elle explique : "I feel the wanting to die poem is needed in order to further show the desperately similar need that Sylvia and I share. I could, I know, rework the wanting to die feelings into prose, but the poem says it so much better. What do you think<sup>144</sup> ?". Comme elle le dit elle-même, ce poème est « nécessaire » pour que l'on puisse mieux la comprendre elle (mais aussi son amie Sylvia Plath<sup>145</sup>, autre poète contemporaine de Sexton) et peut-être tous ceux qui sont habités par ces désirs de mort, d'où le potentiel englobant d'un tel poème et d'une telle confession :

"Wanting to Die"

« Envie de mourir »

Since you ask, most days I cannot remember.

Puisque tu le demandes, la plus part des jours je  
[n'arrive pas à me souvenir

I walk in my clothing, unmarked by that voyage.

Je marche dans mes vêtements, indifférent du  
[voyage.

Then the almost unnameable lust returns.

Puis, le désir, presque indescriptible revient.

Even then I have nothing against life.

Même dans ces moments, je n'ai rien contre la  
[vie.

I know well the grass blades you mention,  
the furniture you have placed under the sun.

Je connais bien les brins d'herbe dont tu parles,  
Le mobilier que tu as placé sous le soleil

But suicides have a special language.  
Like carpenters they want to know which tools.

Mais les suicidés ont un langage particulier.  
Comme des charpentiers, ils veulent connaître les  
[outils

They never ask why build.

Ils ne demande jamais après ce qui est construit.

Twice I have so simply declared myself,  
have possessed the enemy, eaten the enemy,  
have taken on his craft, his magic.

Par deux fois, je me suis, si simplement, déclarée  
J'ai possédé l'ennemi, dévoré l'ennemi  
J'ai pris possession de son art, de sa magie.

In this way, heavy and thoughtful,  
warmer than oil or water,  
I have rested, drooling at the mouth-hole.

De cette manière, grave et réfléchie,  
Plus chaude que l'huile ou l'eau,  
Je me suis reposée, bavante, la bouche béante.

---

144 Anne Sexton et al., *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, "Chapter IV. Flee on Your Donkey (November 1963–May 1967)", *op. cit.*

145 Sylvia Plath, (1932 – 1963) est l'une des pairs de Sexton. Elle est une grande auteure et poète dont l'œuvre s'inscrit dans le mouvement confessionnaliste.

I did not think of my body at needle point.	Je ne pensais pas à mon corps, à la pointe de [l'aiguille
Even the cornea and the leftover urine were gone.	Même la cornée et l'urine laissée là avaient disparu
Suicides have already betrayed the body.	Les suicidés ont déjà trahi le corps.
Still-born, they don't always die, but dazzled, they can't forget a drug so sweet	Mort-nés, ils ne meurent pas toujours, Mais éblouis, ils ne peuvent oublier une drogue si [douce
that even children would look on and smile.	Que même un enfant contemplerait en souriant
To thrust all that life under your tongue! that, all by itself, becomes a passion. Death's a sad bone; bruised, you'd say,	Fourrer toute cette vie sous sa langue ! Cela, et juste cela, devient une passion La mort est un os triste ; un bleu, dirait-on,
and yet she waits for me, year after year, to so delicately undo an old wound,	Et pourtant, elle m'attend, année après année, Pour, si délicieusement, défaire une vieille [blessure,
to empty my breath from its bad prison.	Pour vider mon souffle de cette mauvaise prison.
Balanced there, suicides sometimes meet, raging at the fruit a pumped-up moon, leaving the bread they mistook for a kiss,	Équilibré, les suicidés parfois se rencontrent, Enragés face au fruit gonflé de la lune Ils délaissent le pain confondu pour un baiser,
leaving the page of the book carelessly open, something unsaid, the phone off the hook and the love whatever it was, an infection. <sup>146</sup>	Ils délaissent la page d'un livre ouvert avec insouciance, La chose qui n'a pas été dite, le téléphone décroché Et l'amour, quoi qu'il fut-ce, une infection <sup>147</sup> .

Ce poème de Sexton est tout à fait paradoxal. Bien qu'il soit particulièrement intime, puisqu'il relève principalement des états d'âmes de Sexton, il a une portée universelle. "But suicides have a special language" (vers 7), nous dit la poète, et qui mieux qu'une poète pour nous déchiffrer ce langage et pour permettre au lecteur de pouvoir à son tour poser des mots sur ses propres maux, ou de pouvoir mieux identifier les maux de la poètes et donc entrer en empathie avec elle ? Dans sa correspondance, Sexton expliquait ce qu'était ce langage spécial et poétique du suicide : "It is a blue sky! A white snow. A yellow sun. Pretty nice out my window, rolling off into the distant pine trees...<sup>148</sup>".

Expliquer ainsi les effets d'une telle dépression sur son corps et son âme permet même d'offrir un poème agénéré au public. En effet, ce qui importe ici c'est l'expérience humaine de la

146 Anne Sexton, *The Complete Poems, Live or Die*, 1966, *op.cit.*

147 Trad. par nous-même.

148 Anne Sexton et al., *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, "Chapter IV. Flee on Your Donkey (November 1963–May 1967)", *op. cit.*

dépression et du suicide. Sexton invite presque le lecteur à un étude clinique autour de l'envie de suicide, dès le début, le poème s'ouvre sur le ton de l'échange : "since you ask", comme si une conversation était engagée et que Sexton tentait de répondre en décrivant ses propres expériences et ses réflexions sur le suicide. C'est en touchant si profondément à son être que cette universalité devient possible. Et c'est en commençant par comprendre son corps qu'une telle démarche est possible en premier lieu. En effet, en usant d'une analogie déconcertante (comparant le suicide ou les victimes de suicide à des enfants « mort-nés », vers 19), Sexton interroge le rapport que les pensées suicidaires peuvent avoir sur une personne et sur son corps. Dans la strophe suivante (vers 22 à 24), elle utilise également une métaphore, cette fois-ci pour donner sa propre impression du suicide : "To thrust all that life under your tongue!". Il y a un paradoxe entre un corps étudié froidement, avec recul, et un corps désireux du suicide et de la quiétude que cela pourrait apporter, mais aussi de la sensation de pouvoir que cela pourrait apporter. En effet, se suicider c'est tuer et se tuer, c'est avoir l'ascendant sur la vie et la mort d'où ce rapport charnel où Sexton avale presque la vie.

Ces femmes poètes font preuve d'autant de talent que du courage, en explorant leur identité en poésie. Elles font du poème un lieu où il est possible de s'exprimer librement, comme elles en font un lieu stratégique où elles peuvent se réapproprier la lourde histoire d'objectivation de leur identité, réduite à leur corps. En confrontant les problèmes de l'objet corps, elles parviennent à leur tour à le définir elles-mêmes. Mais pourrions-nous nous-même mettre en mot cette définition ? Les poètes et leurs poèmes nous ont montré que ce qui définit le corps de femmes, ou l'identité des femmes, ce sont les individus et leur individualités eux-même et avant tout.

Étudier ces quatre poètes ensemble nous a également permis de mettre en évidence les enjeux et les dynamiques dont il était question durant le XX<sup>e</sup> siècle et ceux à travers la culture occidentale et américaine mais aussi à travers des cultures asiatiques. En effet, au Japon, Yosano a rappelé qu'il existait un génie féminin capable de grande littérature en renouvelant le genre du *tanka* qui longtemps était resté un « genre poétique précieux usé par des siècles d'imitation et les clichés du vocabulaire traditionnel<sup>149</sup> ». À son tour, Tawara elle aussi a remis le *tanka* au goût du jour. Bien que l'on compare souvent ces deux poètes, leur plus grand point commun n'est pas tant leur esthétique, comme le public de la première œuvre de Tawara aime à le rappeler sans cesse. Leur plus grand point commun, c'est d'avoir exprimé sans retenu leur propre individualité. L'on ne peut que reconnaître à Moon le courage et le talent qu'elle a également. Elle a su articuler sa quête de soi à sa fervente illustration de la langue coréenne ainsi qu'à sa fervente défense du peuple coréen et des femmes en particulier. Rappelons qu'elle fait partie d'une génération perdue dont

---

149 CDYAPPF, « Conclusion ».



l'identité a été morcelée par les multiples conflits et guerres et qu'elle fait également partie de la première génération de poète coréen à réécrire en coréen, tout en s'efforçant à explorer d'autres voix d'expression que celui de la littérature féminine traditionnelle. Comme Tawara, en Amérique, Sexton non plus ne fait pas partie des premières à défendre l'idée de génie féminin. Pourtant, en touchant de si près à son identité, à son intimité, et ce avec tant de justesse et d'audace, elle aussi a participé indubitablement à montrer la voie en matière d'exploration poétique et de réappropriation de son identité.

## **Annexes**

## I. Poèmes

A. Yosano Akiko, « Je t'en supplie mon frère, ne meurs pas » ([Kimi shinitamô koto nakare] 君死にたまふことなかれ) publié dans la revue *L'Étoile du berger* ([Myoujou] 明星) (1904).

「君死にたまふことなかれ」  
(旅順口包圍軍の中に在る弟を歎きて)

ああ、弟よ、君を泣く、  
君死にたまふことなかれ。  
末に生れし君なれば  
親のなさは勝りしも、  
親は刃をにぎらせて  
人を殺せと教へしや、  
人を殺して死ねよとて  
廿四までを育てしや。

堺の街のあきびとの  
老舗を誇るあるじにて、  
親の名を繼ぐ君なれば、  
君死にたまふことなかれ。  
旅順の城はほろぶとも、  
ほろびずとても、何事ぞ、  
君は知らじな、あきびとの  
家の習ひに無きことを。

君死にたまふことなかれ。  
すめらみことは、戦ひに  
おほみづからは出でまさね、  
互に人の血を流し、  
獣の道に死ねよとは、  
死ぬるを人の誉れとは、  
大みこころの深ければ、  
もとより如何で思されむん。

ああ、弟よ、戦ひに  
君死にたまふことなかれ。  
過ぎにし秋を父君みに  
おくれたまへる母君みは、  
歎きのなかに、いたましく、  
我子を召され、家を守り、

安しと聞ける大御代も  
母の白髪は増さりゆく。

暖簾のかげに伏して泣く  
あえかに若き新妻を  
君忘るるや、思へるや。  
十月も添はで別れたる  
少女ごころを思ひみよ。  
この世ひとりの君ならで  
ああまた誰をたのむべき。  
君死にたまふことなかれ<sup>150</sup>。

Kimi shinitamô koto nakare  
(ryojun no kôigun aru otôto  
sôshichi wo nagekite)

ā, otôto yo, kimi o naku,  
kimi shinitamô koto nakare.  
sue ni umareshi kimi nareba  
oya no nasake wa masarishi mo,  
oya wa yaiba o nigirasete  
hito o korose to oshieshi ya,  
hito o koroshite shineyo tote  
nijūshi made o sodateshi ya.

sakai no machi no akibito no  
shinise o hokoru aruji nite,  
oya no na o tsugu kimi nareba,  
kimi shinitamô koto nakare.  
ryojun no shiro wa horobu tomo,  
horobizu to te mo, nanigoto zo,  
kimi wa shiraji na, akibito no  
ie no narai ni naki koto o.

kimi shinitamô koto nakare.  
sumeramikoto wa, tatakai ni  
ōmizukara wa idemasane,

katami ni hito no chi o nagashi,  
kemono no michi ni shineyo towa

ōmikokoro no fukakereba  
motoyori ikade obosaren.

ā, otôto yo, tatakai ni

« Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas ! »  
(Pleurant mon frère Sôshichi qui participe  
au blocus d'artillerie de Port-Arthur)

Je te pleure, ô mon jeune frère bien-aimé,  
je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas !  
Comme tu es de la famille le dernier-né  
l'amour de nos parents pour toi est infini.  
Tes parents t'ont-ils appris à manier le sabre,  
t'ont-ils appris à tuer les autres hommes,  
t'ont-ils élevé durant ces vingt-quatre années  
en te conseillant de tuer et de mourir ?

Tu dois hériter du nom de notre père,  
avec fierté lui succéder au magasin,  
maître de ce vieux commerce de Sakai..  
Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas !  
Que les murs de Port-Arthur s'écroulent ou non,  
cela a-t-il la moindre importance pour toi ?  
Ne sais-tu, dis-moi, qu'il n'existe rien de tel  
dans les principes des familles de marchands ?

Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas !  
Sa Majesté l'Empereur, comment pourrait-Il,  
alors que lui-même ne se rend au combat,  
alors que Sa compassion est très profonde,  
comment dans ce cas pourrait-Il considérer  
que mourir soit pour les hommes un grand  
[honneur,  
comment pourrait-Il exiger d'eux qu'ils meurent,  
pareils à des animaux, en versant leur sang ?

Ô, frère bien-aimé, ne meurs pas au combat !

150 Yosano Akiko, *Œuvre complète anthologique d'Akiko*, « Je t'en supplie mon frère ne meurs pas ! », 1904, Bibliothèque électronique en ligne Aozora Bunko, [Yosano Akiko, *Akiko Shiheh Zenshū*, Kimi shinitamô koto nakare, 1904, Aozora Bunko, *Intānetto no denki toshokan*], 与謝野晶子、晶子詩篇全集、「君死にたまふことなかれ」、1904、青空文庫インターネットの電子図書館。

kimi shinitamō koto nakare.  
suginishi aki o chichigimi ni  
okuretamaeru hahagimi wa,  
nageki no naka ni, itamashiku,  
wagako o mesare, ie o mori,  
yasushi to kikeru ōmiyo mo  
haha no shiraga wa masariyuku.

noren no kage ni fushite naku  
aekani wakaki niizuma wo  
kimi wasururu ya, omoern ya.  
totsuki mo sowade wakaretaru  
otomegokoro wo omoimiyo.  
kono yo hitori no kimi narade  
ā mata tare wo tanomu beki.  
kimi shinitamō koto nakare.

Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas !  
Maman, que notre père à l'automne dernier  
a laissée derrière lui en mourant le premier,  
a beaucoup souffert, quand, au cœur de sa peine,  
seule à la maison, son fils est parti se battre.  
On parle de paix sous le grand Règne Impérial...  
Les cheveux de notre mère tournent au blanc.

Effondrée derrière les rideaux du commerce,  
elle pleure, ta jeune et fragile épouse...  
L'as-tu oubliée, ou penses-tu à elle ?  
Seule après moins de dix mois de mariage...  
Imagine ce qu'en son cœur, elle doit ressentir...  
Sur qui, sur qui donc pourrait-elle s'appuyer,  
si ce n'est sur toi, sur toi seul en ce monde ?  
Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas <sup>151</sup>!

B. Anne Sexton, "The Operation", *All My Pretty Ones* (1962).

1.

After the sweet promise,  
the summer's mild retreat  
from mother's cancer, the winter months of her  
[death,  
I come to this white office, its sterile sheet,  
its hard tablet, its stirrups, to hold my breath  
while I, who must, allow the glove its oily rape,  
to hear the almost mighty doctor over me equate  
my ills with hers  
and decide to operate.

It grew in her  
as simply as a child would grow,  
as simply as she housed me once, fat and  
female.  
Always my most gentle house before that  
embryo

1.

Après la suave promesse,  
Le tendre repli de l'été  
Du cancer de ma mère, les mois d'hiver de sa  
mort  
Je viens à ce bureau blanc, ses draps stériles  
Ses cachets durs, ses étriers, pour retenir mon  
souffle  
Pendant que je, je n'ai pas le choix, permets au  
gant son viol huileux  
Pour que la presque toute puissante docteure  
assimile  
Ses maux aux miens  
Et décide d'opérer

Il a grandi en elle  
Aussi simplement qu'un enfant aurait grandi,  
Aussi simplement qu'elle m'a abrité autrefois,  
[grosse et femelle.  
Elle a toujours été ma maison la plus  
confortable, avant que cet

---

151 Trad. par Claire Dodane dans CDYAPPF, « Quatrième Partie – Kimi shini tamaō koto nakare ».

of evil spread in her shelter and she grew frail.

Frail, we say, remembering fear, that face we wear

in the room of the special smells of dying, fear

where the snoring mouth gapes

and is not dear.

There was snow everywhere.

Each day I grueled through

its sloppy peak, its blue-struck days, my boots

slapping into the hospital halls, past the retinue

of nurses at the desk, to murmur in cahoots

with hers outside her door, to enter with the outside

air stuck on my skin, to enter smelling her pride,

her upkeep, and to lie

as all who love have lied.

No reason to be afraid,

my almost mighty doctor reasons.

I nod, thinking that woman's dying

must come in seasons,

thinking that living is worth buying.

I walk out, scuffing a raw leaf,

kicking the clumps of dead straw

that were this summer's lawn.

Automatically I get in my car,

knowing the historic thief

is loose in my house

and must be set upon.

Embryon du diable ne se répande dans son foyer  
[et qu'elle ne devienne fragile

Fragile, dit-on, se rappelant la peur, ce visage  
que l'on porte

Dans la chambre aux odeurs particulières de  
mort, de peur

Où la bouche ronflante est béante

Et ce n'est pas beau.

Il y avait de la neige partout

Chaque jour je m'éreintais sur

Ce sommet baveux, ces jours, frappés de bleu,  
mes bottes

Claquant dans les couloirs de l'hôpital, passant  
le cortège

D'infirmières à la réception, pour grommeler de  
mèche

Avec les siennes devant sa porte, pour entrer  
avec

L'air du dehors, collé à ma peau, pour entrer,  
sentant sa fierté,

Sa contenance, et pour mentir

Comme ont menti tous ceux qui aiment

Pas de raison d'avoir de peur

Les raisons de ma presque toute puissante  
docteure.

J'hoche de la tête, pensant que la mort de la  
femme

Doit arriver par saisons,

Pensant que vivre vaut bien la peine de payer.

Je sors, écorchant une feuille verte

Donnant des coups de pieds dans les tas de  
paille morte

Qui étaient la pelouse de l'été.

Automatiquement, j'entre dans ma voiture,

Sachant que le mémorable voleur

Est libre dans ma maison

Et qu'il doit être attaqué.

2.

Clean of the body's hair,  
I lie smooth from breast to leg.  
All that was special, all that was rare  
is common here. Fact: death too is in the egg.  
Fact: the body is dumb, the body is meat.  
And tomorrow the O.R. Only the summer was  
sweet.

The rooms down the hall are calling  
all night long, while the night outside  
sucks at the trees. I hear limbs falling  
and see yellow eyes flick in the rain. Wide eyed  
and still whole I turn in my bin like a shorn  
lamb.  
A nurse's flashlight blinds me to see who I am.

The walls color in a wash  
of daylight until the room takes its objects  
into itself again. I smoke furtively and squash  
the butt and hide it with my watch and other  
effects.  
The halls bustle with legs. I smile at the nurse  
who smiles for the morning shift. Day is worse.

Scheduled late, I cannot drink  
or eat, except for yellow pills  
and a jigger of water. I wait and think  
until she brings two mysterious needles: the  
skills

2.

Nu de toute pilosité  
Je m'allonge de la poitrine aux jambes  
Tout ce qui était spécial, tout ce qui était rare  
Est commun ici. Fait : la mort aussi est dans  
[l'œuf.  
Fait : le corps est bête, le corps est viande.  
Et demain le bloc. Seul l'été était bon.

Les chambres au bout du couloir appellent  
Toute la nuit, tandis que la nuit dehors  
Sucent les arbres. J'entends des branches tomber  
Et je vois des yeux jaunes cligner à travers la  
pluie. Les yeux écarquillés  
Et toujours entière, je me tourne dans mon  
panier, comme un agneau tondu.  
La lampe torche d'une infirmière m'aveugle  
pour voir qui je suis.

Les murs se colorent d'un bain  
De lumière du jour jusqu'à ce que la chambre  
reprentent  
De nouveau en elle-même ses objets. Je fume  
furtivement et j'écrase  
Le mégot et je le cache avec ma montre et mes  
autres affaires.  
Les couloirs grouillent de jambes. Je souris à  
l'infirmière  
Qui sourit pendant le service du matin. Le jour  
est pire.

Programmée tard, je ne peux pas boire  
Ou manger, si ce n'est des pilules jaunes  
Et un peu d'eau. J'attends et pense  
Jusqu'à ce qu'elle apporte deux mystérieuses  
aiguilles : les compétences

she knows she knows, promising, soon you'll be out.

But nothing is sure. No one. I wait in doubt.

I wait like a kennel of dogs  
jumping against their fence. At ten  
she returns, laughs and catalogues

my resistance to drugs. On the stretcher, citizen  
and boss of my own body still, I glide down the  
halls

and rise in the iron cage toward science and  
pitfalls.

The great green people stand  
over me; I roll on the table  
under a terrible sun, following their command  
to curl, head touching knee if I am able.

Next, I am hung up like a saddle and they begin.

Pale as an angel I float out over my own skin.

I soar in hostile air  
over the pure women in labor,  
over the crowning heads of babies being born.

I plunge down the backstair  
calling mother at the dying door,  
to rush back to my own skin, tied where it was  
torn.

Its nerves pull like wires  
snapping from the leg to the rib.

Strangers, their faces rolling like hoops, require  
my arm. I am lifted into my aluminum crib.

Qui sont siennes, sont siennes, promettant,  
bientôt tu sortiras.

Mais rien n'est sûr. Personne non plus. J'attends  
dans le doute

J'attends comme une flopée de chiens  
Qui sautent contre la palissade. À dix heures  
Elle revient, rit et liste ma résistance aux  
médicaments.

Sur la civière, toujours citoyenne  
et maître de mon propre corps Je glisse le long  
des couloirs

Et me relève dans la cage de fer en direction de  
la science et des dangers

Le personnel tout puissant, tout vert se lève  
au-dessus de moi ; je roule sur la table  
sous un terrible soleil, en suivant leurs ordres  
Pour me rouler, la tête contre les genoux, si j'en  
[suis capable

Puis, je suis suspendue comme une selle et ils  
[commencent

Aussi pale qu'un ange, je flotte au-dessus hors  
[de ma propre peau.

Je m'élève dans un air hostile  
Au-dessus des femmes pures en plein travail,  
Au-dessus des têtes coiffées des bébés qui  
[naissent

Je plonge le long des escaliers de service  
Appelant ma mère à la porte mourante,  
Pour me précipiter de nouveau dans ma propre  
peau, nouée là ou elle était déchirée.

Ses nerfs tirés comme des câbles  
Qui se cassent des jambes jusqu'à la côte.

Des inconnus, leur visage roulant comme des  
cerceaux, demandent

Mes bras. Je suis soulevée vers mon berceau en  
aluminium.



3.

Skull flat, here in my harness,  
thick with shock, I call mother  
to help myself, call toe to frog,  
that woolly bat, that tongue of dog;  
  
call God help and all the rest.  
The soul that swam the furious water  
sinks now in flies and the brain  
flops like a docked fish and the eyes  
are flat boat decks riding out the pain.

My nurses, those starchy ghosts,  
hover over me for my lame hours  
  
and my lame days. The mechanics  
of the body pump for their tricks.  
I rest on their needles, am dosed  
  
and snoring amid the orange flowers  
and the eyes of visitors. I wear,  
like some senile woman, a scarlet  
  
candy package ribbon in my hair.

Four days from home I lurk on my  
  
mechanical parapet with two pillows  
at my elbows, as soft as praying cushions.  
  
My knees work with the bed that runs  
on power. I grumble to forget the lie  
I ought to hear, but don't. God knows  
  
I thought I'd die—but here I am,

3.

Crâne plat, là dans mon harnais,  
Envahie de secousse, j'appelle ma mère  
Pour m'aider, j'appelle un orteil une grenouille,  
Cette chauve-souris moutonneuse, cette langue  
de chien ;  
  
J'appelle Dieu à l'aide et tout le reste  
L'âme qui déferle les eaux furieuses  
S'écoule à présent en mouches et le cerveau  
Tombe comme un poisson amarré et les yeux  
Sont des bateaux plats qui voguent sur la  
douleur

Mes infirmières, ces fantômes farinés  
Rôle au-dessus de moi pendant mes heures  
sombres  
  
Et mes jours sombres. Les mécanismes  
Du corps tournent pour leurs tours.  
Je me repose sur leurs aiguilles, je suis  
médicamentée  
  
Et je ronfle au milieu des fleurs oranges  
Et des yeux des visiteurs. Je porte,  
Comme une femme sénile, un emballage de  
bonbon rouge  
  
Comme un ruban dans mes cheveux

À quatre jours de chez moi je me tapis contre  
mon  
Garde-corps mécanique avec deux oreillers  
À mes coudes, aussi moelleux que des coussins  
de prière.  
  
Mes genoux fonctionnent avec le lit  
Médicalisé. Je râle pour oublier le mensonge  
Que je me dois d'entendre, mais que je  
n'entends pas, Dieu sait  
  
Que j'ai pensé mourir – mais je suis toujours là,

recalling mother, the sound of her  
good morning, the odor of orange and jam.

All's well, they say. They say I'm better.

I lounge in frills or, picturesque,  
I wear bunny pink slippers in the hall.  
I read a new book and shuffle past the desk

to mail the author my first fan letter.

Time now to pack this humpty-dumpty  
back the frightened way she came  
and run along, Anne, and run along now,  
my stomach laced like a football

for the game.

Me remémorant ma mère, la musique de son  
Bonjour, l'odeur des oranges et de la confiture.

Tout va bien, disent-ils. Ils disent que je vais  
mieux.

Je me prélasse dans les fioritures ou, pittoresque,  
Je porte des pantoufles-lapin rose dans le couloir  
Je lis un nouveau livre et je le remets en place  
par de-là le comptoir

Pour envoyer à l'auteur ma première lettre de  
fan.

Il est temps à présent de ramener ce gros sac  
Là d'où, effrayée, elle venait

Et vas-y, Anne, vas-y maintenant,

Mon estomac est serré comme les nœuds d'un  
ballon de football

Pour un match.

C. Yosano Akiko, « Le premier coup d'Auguste » ([Augyusuto no ichigeki] 「アウギユストの一撃」), deuxième poème du recueil de *Premières contractions* ([Dai ichi no jintō] 『第一の陣痛』) c. 1914.

### 「アウギユストの一撃」

二歳になる可愛いアウギユストよ、  
おまへのために書いて置く、  
おまへが今日始めて  
おまへの母の頬を打つたことを。  
それはおまへの命の  
自ら勝たうとする力が—  
純粹な征服の力が  
怒りの形と  
痙攣のとなつて  
電火のやうに閃いたのだよ。  
おまへは何も意識して居なかつたであらう、  
そして直ぐに忘れてしまつたであらう、  
けれど母は驚いた、  
またしみじみと嬉しかった。  
おまへは、他日、一人の男として、  
昂然とみづから立つことが出来る、

清く雄雄しく立つことが出来る、  
また思ひ切り人と自然を愛することが出来る、  
(征服の中樞は愛である、)  
また疑惑と、苦痛と、死と、  
嫉妬と、卑劣と、嘲罵と、  
压制と、曲学と、因襲と、  
暴富と、人爵とに打克つことが出来る。  
それだ、その純粹な一撃だ、  
それがおまへの生涯の全部だ。  
わたしはおまへの掌が  
獅子の児のやうに打つた  
鋭い一撃の痛さので  
かう云ふ白金の予感を覚えて嬉しかつた。  
そして同時に、おまへと共通の力が  
母自身にも潜んでゐるのを感じて、  
わたしはおまへの打つた頬も  
打たない頬までもくなつた。  
おまへは何も意識して居なかつたであらう、  
そして直ぐに忘れてしまつたであらう。  
けれど、おまへが大人になつて、  
思想する時にも、働く時にも、  
恋する時にも、戦ふ時にも、  
これを取り出してお読み。  
二歳になる可愛いアウギユストよ、  
おまへのために書いて置く、  
おまへが今日始めて  
おまへの母の頬を打つたことを。

猶かはいいアウギユストよ、  
おまへは母の胎に居て  
欧羅巴を觀てあるいたんだよ。  
母と一所にしたその旅の記憶を  
おまへの成人するにつれて  
おまへの叡智が思ひ出すであらう。  
ミケル・アンゼロやロダンのしたことも、  
ナポレオンやパスツウルのしたことも、  
それだ、その純粹な一撃だ、  
その猛ましい恍惚の一撃だ、

Augyasuto no ichi geki

Le premier coup d'Auguste

Futatsu ni naru kawaii Ogyusuto yo

Mon petit Auguste, qui va sur ses deux ans,

Omae no tame ni kaiteoku,  
Omae ga kyō hajimete  
Omae no haha no ho o utta koto o.  
Sore wa omae no inochi no  
Mizukara katō to suru chikara ga --  
Junsuina seifuku no chikara ga  
Ikari no katachi to  
Keiren no hossa to ni natte  
Denkuwa no yō ni hirameita no da yo.  
Omae wa nani mo ishikishiteinakatta dearō,  
  
Soshite suguni wasureteshimatta dearō,  
Keredo haha wa odorōita,  
Mata shimijimi to ureshikatta.  
Omae wa, tajitsu, hitori no otoko toshite,  
Kōzen to mizukara tatsu koto ga dekiru,  
Kiyoku ooshiku tatsu koto ga dekiru,  
Mata omoikiri hito to shizen wo aisuru koto ga dekiru,  
(Seifuku no chūsū wa ai dearu.)  
Mata kiwaku to, kutsū to, shi to,  
Shitto to, iretsu to, teuba to,  
Assei to, kyōkugaku to, inshuu to,  
  
Bōfu to, jinshaku to ni uchigatsu koto ga dekiru.  
  
Sore da, sono junsuina ichigeki da,  
Sore ga omae no shōgai no zenbu da.  
Watashi wa omae no tenohira ga  
Shishi no ko no yō ni utta  
Surudoī ichigeki no itasa no moto de  
Kō iu hakukin no yokan o oboete ureshikatta.  
  
Soshite dōji ni, omae to kyōtsū no chikara ga  
Haha jishin nimo hisondeiru no o kanjite,  
Watashi wa omae no utta ho mo  
Utanai ho made mo kunatta

Je laisse cet écrit pour toi  
Toi, aujourd'hui, pour la première fois  
Tu as frappé la joue de ta mère  
Cela est  
La propre découverte de ta force  
Le pur pouvoir de conquête de ta vie  
Cette sorte de colère  
Se fond avec ce spam fulgurant  
En une déflagration électrique aveuglante.  
Tu n'étais sûrement pas conscient de quoique ce soit  
Et tu as probablement oublié aussitôt  
Mais ta mère était surprise,  
Et profondément heureuse.  
Toi, un jour, en tant qu'homme  
Tu seras capable de te tenir debout fièrement  
Tu seras capable de te tenir debout pur et brave  
Et tu seras capable d'aimer, au-delà de tout, les  
Hommes et la nature  
(Au cœur même de la victoire, il y a l'amour)  
Et le doute, la souffrance, la mort,  
La jalousie, la bassesse, l'insulte,  
L'oppression, l'opportunisme académique, les  
vieilles conventions,  
Les parvenus, le superflu, tu seras capable de les  
surmonter.  
C'est cela, c'est cela le pur coup de poing  
C'est cela toute ton existence.  
De la paume de ta main qui  
M'a frappé comme un lionceau  
Et sous la douleur de ce franc coup  
J'ai eu, je te le dis, une prémonition étincelante  
dont je suis heureuse.  
Et, au même moment,  
J'ai ressenti, tout comme la joue que tu as  
frappée  
Et même la joue que tu n'as pas frappée,  
Notre force commune, qui au sein de ta mère se  
tapissait.

Omae wa nanimo ishikishiteinakatta dearō,  
 Soshite suguni wasureteshimatta dearō.  
 Keredo, omae ga otona ni natte,  
 Shisōsuru toki nimo, hataraku toki nimo,  
 Koisuru toki nimo, tatakau toki nimo,  
 Kore o toridashite oyomi.  
 Futatsu ni naru kawaii Ogyasuto yo,  
 Omae no tame ni kaiteoku,  
 Omae ga kyō hajimete  
 Omae no haha no ho o utta koto o.

Naho kawaii Ogyasuto yo,  
 Omae wa haha no tai ni ite  
 Yōroppa o mitearu ita nda yo.  
 Haha to issho ni shita sono tabi no kioku o

Omae no seijinsuru nitsurete  
 Omae no eichi ga omoidasu dearō.  
 Mikeru Anzero ya Rodan no shita koto mo,  
 Naporeon ya Pasutsuuru no shita koto mo,  
 Soreda, sono junsuina ichigeki da,  
 Sono takedakeshii kuwaukotsu no ichigeki da,

Tu n'étais sûrement pas conscient de quoique ce soit  
 Et tu as probablement oublié aussitôt  
 Et pourtant, quand tu seras adulte  
 Et même quand tu réfléchiras, et même quand tu travailleras,  
 Et même quand tu aimeras, et même quand tu te battras  
 Reprend ceci et lis le  
 Mon petit Auguste, qui va sur ses deux ans,  
 Je laisse cet écrit pour toi  
 Toi, aujourd'hui, pour la première fois  
 Tu as frappé la joue de ta mère

Mon petit, qui m'est si cher, Auguste !  
 Quand je te portais en mon sein  
 Tu as contemplé toute l'Europe !  
 Remémore toi ces souvenirs où, avec ta mère, tu as été  
 Et quand tu seras un adulte  
 Tu en tiendras ta sagesse, elle te reviendra.  
 Ce que Michel-Ange et Rodin ont fait  
 Ce que Napoléon et Pasteur ont fait  
 C'est cela, c'est cela le pur coup de poing  
 Ce coup de poing de pure extase,

D. Moon Chung-Hee, « La nuit où je mange une grenade » ([Seoglyu meogneun bam] '석류 먹는 밤'), dans *Un pavot dans les cheveux* ([Yang-gwibikkoch meolie kkojgo] 『양귀비꽃 머리에 꽃고』), 2004.

'석류 먹는 밤'

오도독! 네 심장에 이빨을 박는다  
 이빨 사이로 흐르는 붉고 향기로운 피  
 나는 거울을 보고 싶다  
 사랑하는 이의 심장을 먹는 여자가 보고 싶다  
 먹어도 먹어도 허기가 져서  
 마녀처럼 두개골을 다 파먹는 여자  
 오, 내 사랑  
 알알이 언어를 파먹는다  
 한밤에 일어나 너를 먹는다

'Seoglyu meogneun bam'

ododog! ne simjang-e ippal-eul bagneunda  
ippal sailo heuleuneun bulg-go hyang-giloun pi  
naneun geoul-eul bogo sipda  
salanghaneun iui simjang-eul meogneun yeojaga  
[bogo sipda  
meog-eodo meog-eodo heogiga jyeoseo

manyeocheoleom dugaegol-eul da pameogneun  
[yeoja  
o, nae salang  
al-al-i eon-eoleul pameogneunda  
hanbam-e il-eona neoleul meogneunda

« La nuit où je mange une grenade »

Croc! Je plante mes dents dans ton cœur  
Le sang rouge et parfumé coule entre mes dents  
J'ai envie de me regarder dans le miroir  
J'ai envie de voir la femme qui mange le cœur de  
[son bien-aimé  
La femme qui dévore ton crâne comme une  
[sorcière  
ayant toujours faim alors qu'elle mange sans  
[cesse  
Oh, mon amour  
Je dévore les mots grain par grain  
Je me lève au milieu de la nuit et je te mange

## II. Documents et illustrations

### A. Le *tanka*.

Avant de parler du *tanka*, il faut comprendre la confusion étymologique autour de ce mot, qui se mêle à un autre, à savoir, le *waka*. Pour ce faire, l'on pourra rappeler le parcours de cette forme poétique de manière succincte à travers l'Histoire. Cela nous permettra d'avoir une vision d'ensemble de ce qu'est un *tanka*, qui est au Japon, ce que le sonnet est à l'Occident, soit une forme poétique souvent considérée comme la forme reine du genre.

Avant tout, intéressons-nous au premier recueil de poésie de la littérature japonaise, à savoir, le *Recueil des dix mille feuilles* (le 万葉集 [Manyōshū]). On ne sait pas si « dix mille » est un nombre symbolique qui fait référence au nombre de poèmes inscrits dans le recueil ou s'il fait référence au nombre de poètes qui ont participé à la compilation de l'œuvre. Produit vers 760, le recueil se compose en vingt volumes (ou rouleaux (巻 [Maki])) et contient quelques quatre mille cinq cents poèmes, écrits par des poètes de toutes conditions (au sein cependant de la classe lettrée) et qui ont vécu pendant une période s'étalant sur environ cent cinquante ans. Tous les poèmes du recueil se fondent sur le pentamètre ou sur l'heptamètre, mais différentes combinaisons coexistent :

- Les « poèmes à reprises » ou *sedōka* (旋頭歌) sont des poèmes en cinq, sept, sept, cinq, sept et sept mores<sup>152</sup>.
- Les « poèmes longs » ou *chōka* (長歌) sont de longs poèmes à successions variables.
- Les « poèmes courts » ou *tanka* (短歌) sont des poèmes de trente-et-une mores en cinq, sept, cinq, sept et sept mores.

Après le *Recueil des dix mille feuilles*, le 万葉集 [Manyōshū], seule la forme du *tanka* (短歌) subsistera, car cette œuvre et son grand succès ont rendu cette forme prestigieuse, glorieuse et déjà classique, c'est-à-dire qui fait autorité et qui est digne d'être imitée.

---

<sup>152</sup> Rappelons que le terme « more » renvoie à la plus petite unité d'éléments phonétiques. Terme technique de linguistique, sa définition fait l'objet de discussions, notamment parce qu'il peut être confondu avec le concept de syllabe. Toutefois, la notion de more est plus fine que celle de syllabe, car chaque syllabe est constituée d'une ou plusieurs mores, qui représentent en fait une réalité sonore.

天海丹 雲之波立 月船 星之林丹 榜隠所見<sup>153</sup>  
天の海に雲の波立ち月の舟星の林に漕ぎ隠る見ゆ<sup>154</sup>

Ame no umi ni	Le ciel est une mer
Kumo no nami tachi	Où les nuages sont les flots
Tsuki no fune	Et la lune est une barque
Hoshi no hayashi ni	Vers les bosquets d'étoiles
Kogi kakuru miyu	S'avance à la rame et s'y cache

C'est ainsi que naît une confusion entre les termes. Si *waka* (和歌) signifie littéralement « poésie japonaise » et que ce terme désigne bien, de manière générique, tous les poèmes japonais<sup>155</sup>, il va petit à petit se mettre à désigner les « poèmes courts », les *tanka* (短歌), qui, à la suite du *Recueil des dix mille feuilles*, le 万葉集 [Manyōshū], monopolisent l'espace poétique. Le terme *waka* (和歌) va alors se substituer à celui de *tanka* (短歌).

L'Histoire du Japon se comprend en quatorze parties, distinguées en périodes et en époques et encore subdivisées en ères. Ces temps sont marqués par des faits importants et remarquables qui forgent l'Histoire, comme des événements naturels, culturels et, bien souvent, politiques (la montée au trône d'un nouvel empereur change le plus souvent l'ère)<sup>156</sup>. Le transfert de la capitale, de Nara (奈良) à Heian (« La capitale de la grande paix » (平安京 [Heiankyō]))<sup>157</sup>, débute le changement de l'époque qui s'étend de 792 à 1192 et qui sera nommée après cette nouvelle capitale (l'époque de Nara, qui précède donc, quant à elle, tirait son nom de la même manière)<sup>158</sup>. La cour impériale a pour tâche essentielle d'accomplir des rites afin d'assurer le bon ordre et la prospérité de l'empereur ; dans ce cadre, des cérémonies se déroulent tout au long de l'année. C'est une cour soucieuse du décorum et où l'influence politique passe d'abord par l'ostentatoire du luxe, ce qui a été propice aux développements de différentes formes artistiques comme la peinture, la danse, la musique, les arts décoratifs<sup>159</sup>, les arts du jardin<sup>160</sup>, la littérature et donc la poésie (voir : Annexe II, figure 1 et 2).

---

153 Langue originale du *Recueil des dix mille feuilles*, le 万葉集 [Manyōshū], qui est aujourd'hui impossible à lire sans une haute formation académique, car la langue de l'œuvre n'est ni du japonais (même médiévale), ni du chinois, mais un entre deux qui a servi à l'avènement de l'écriture dans le pays et la langue. Voir : <https://ja.wikisource.org/wiki/万葉集/第七卷>

154 Adaptation en japonais moderne et translittération de cette version-ci.

155 「和」 [wa] signifie « Japon » (ou « harmonie ») et 「歌」 [ka] signifie « chanson », « poème ».

156 En 2019 par exemple, l'ère Reiwa (令和), la deux cent quarante huitième de l'Histoire, a succédé à l'ère Heisei (平成), en commençant dès le lendemain de l'abdication de l'empereur Akihito (明仁) et par l'intronisation de l'empereur Naruhito (徳仁), le 126e empereur du pays.

157 Aujourd'hui Kyōto (京都) « La capitale », lieu de résidence de l'empereur et de sa cour jusqu'en 1868.

158 Heian se prononce :[heijan].

159 Comme « l'art de faire vivre les fleurs » (生花 [Ikebana]), aussi parfois nommé « la voie des fleurs » (華道 [Kadō]). Par essence, l'esthétique se caractérise par l'absence de symétrie et par la dissonance des bouquets. Toutefois, il existe différentes écoles dont les styles et les techniques diffèrent.



Ce que l'on appelle la littérature de Heian a été largement produite par des femmes (des dames de petite ou de moyenne noblesse qui servaient au palais et à la cour). Les lettrés hommes écrivaient certes également en japonais, toutefois, c'est en chinois, en sino-japonais (ou ce que l'on pourrait qualifier de « proto-japonais ») qu'ils élaboraient leurs « beaux morceaux » de prose et de poésie ou qu'il produisaient leurs mémoires, leurs livres d'Histoires, leurs ouvrages de philologie. C'est encore dans ces langues que les clercs, les moines, commentaient les textes sacrés. Les intellectuels de l'époque, comme Kūkai (空海)<sup>161</sup>, s'exprimaient dans une langue artificielle mais riche de raffinement qu'est le chinois littéraire. Or, cette langue n'était pas enseignée aux femmes. En revanche, elles disposaient tout de même d'un certain accès à l'enseignement, par le biais de précepteurs ou par celui de leurs parents, et elles étaient capables de lire les *kana* (仮名)<sup>162</sup> et un certain nombre d'idéogrammes<sup>163</sup>. Ces dames de cours vont s'emparer des *kana* (notamment des *hiragana*) pour écrire en japonais aussi bien leur journal intime que leurs fictions, formulés de manière spontanée, dans une langue se rapprochant de la langue orale. Ce qui est d'abord considéré avec une certaine condescendance comme des « amusettes de dames » va devenir, par la suite, un joyau de la littérature japonaise, auquel l'on se réfère sous la dénomination de : « De la main des femmes » (女手 [Onnade]). Ainsi, trois genres vont se confirmer, à savoir : le *monogatari* (物語), le *waka* (和歌) et le *nikki* (日記).

Les *monogatari* (物語), récits de fiction, sont fait pour le plaisir de raconter une histoire. Mot à mot, ce terme signifie « la chose que l'on raconte » et l'on traduit ce terme par « histoire », « conte », « dit » ou « geste ». Ces récits romancés apparaissent au X<sup>e</sup> siècle. L'ancêtre du genre est *Le conte du coupeur de bambou* (竹取物語 [Taketori monogatari]), (conte de la princesse Kaguya (かぐや姫 [Kaguya hime]), princesse de la lune, qui s'incarne dans le monde des humains et qui sera élevée tendrement par un vieillard, un coupeur de bambou, et sa femme). Le bambou a une symbolique intéressante, car il s'agit d'un végétal important au Japon, dont on se sert tant pour l'alimentation que pour l'artisanat. Les forêts de bambous sont d'ailleurs un environnement qui évoque la sûreté et la sécurité (ce qui s'avère être le cas dans la réalité lorsque l'on pense au

160 Le « Traité de disposition des jardins » (作庭記 [Sakuteiki]) date de cette époque. Par essence, il s'agit de reproduire la nature environnante dans un espace restreint. Toutefois, il existe différentes écoles dont les styles et les techniques diffèrent.

161 Moine érudit de l'époque de Heian et figure historique de la culture du Japon. Il est notamment connu pour ses réflexions sur le bouddhisme.

162 Les *kana* (仮名) ont beaucoup évolué dans le temps et ne sont pas tout à fait ceux que l'on connaît aujourd'hui, mais il faut souligner que c'est là leur origine. Les *kana* constituent ainsi de nos jours deux alphabets distincts que comprend la langue japonaise (les *hiragana* (ひらがな) et les *katakana* (カタカナ)).

163 De nos jours, ces idéogrammes sont ce que l'on appelle des *kanji* (漢字), l'un des trois alphabets qui constituent la langue japonaise. Bien qu'ils tirent leur origines de ces idéogrammes anciens, ils étaient alors bien différents puisqu'à cette époque on parle plus de chinois ou de sino-japonais que de japonais, mais c'est là leur origine – origine que l'on retrouve en Chine donc ; rappelons que « *kanji* » (漢字) signifie littéralement « les lettres des Han » (dynastie chinoise de 206 av. J.-C. à 220 ap. J.-C.).

tremblement de terre, fréquent au Japon, par exemple) (voir : Annexe II, figure 3 et 4). Un autre *monogatari* très célèbre, et probablement l'œuvre phare de l'époque de Heian, et même de la littérature japonaise en générale, est le *Dit du Genji* (源氏物語 [Genji monogatari]) écrit par la dame de cour Murasaki Shikibu (紫式部) et qui sera traduit, annoté et commenté par Yosano Akiko (与謝野晶子) (qui se révèle être donc également une grande médiéviste), sa version étant toujours celle de référence, même de nos jours (voir : Annexe II, figure 5).

Les *Nikki* sont au départ des notes journalières qui concernent la vie publique et sont rédigées en chinois (par des hommes). Le premier journal à caractère privé et qui relève de la langue japonaise, le *Tosa nikki* (土佐日記), est dû à un homme, Kino Tsurayuki (紀貫之) (voir : Annexe II, figure 6). L'auteur se fait passer pour une femme pour raconter un voyage qu'il fait en 935 dans la province de Tosa (土佐)<sup>164</sup>. Il y parle notamment de son retour, mais aussi des escales qu'il a effectuées, des tempêtes qu'il a essuyées, sa crainte des pirates, etc. Il y a aussi une dimension sentimentale profonde dans son écrit, il y confie son chagrin et sa mélancolie (notamment suite au décès de sa fille). Sa prose est accompagnée de très nombreux poèmes dans lesquels il livre ses sentiments intimes. C'est cette œuvre qui va amorcer le genre et encourager la production des œuvres suivantes.

Le genre qui nous intéresse, celui de la poésie, est le 和歌 *waka*. La poésie est tout à fait centrale dans les activités quotidiennes à la cour, mais elle est aussi le genre le plus prestigieux. Composer un *waka* (ou un *tanka* donc) sert à toute chose ; l'on composait de la poésie pour toutes les cérémonies, familiales ou officielles. Par ailleurs, cette importance du *waka* est assise par un ministère de la poésie ou « bureau de la poésie » appelé 御歌所 [Outadokoro]. De nombreux concours de poésie étaient également mis en place ; ceux-ci favorisaient l'émergence d'un thème sur lequel on devait composer (ce thème se nommait le 歌題 [Kadai]) et un juge désigné devait choisir, selon sa préférence, le poème à élire, en justifiant son choix à l'écrit, faisant ainsi apparaître les premiers traités de poésie, qui nous donnent une idée précise de ce qu'était l'excellence poétique à telle ou telle époque<sup>165</sup>. Le *waka* ignore la satire, ne chante pas la guerre, ni l'ivresse (soit le vin, ou plus exactement le *sake* 酒), ni la beauté des corps (à l'exception de la peau blanche et des cheveux noirs des femmes qui est un motif topique dit : 「白肌黒髪」 [Shirahada kurokami]). Les sentiments et les émotions humains sont évoqués par le truchement d'un effet de la nature (comme

164 Ancienne province du Japon qui se trouvait dans l'actuelle préfecture de Kōchi (高知) sur l'île de Shikoku (四国) (l'une des quatre îles principales de l'archipel nippon). La culture du jonc et des agrumes, ainsi que la production de papier japonais y sont populaires. Il s'agit également d'une région de production de bonite séchée.

165 Voir l'ouvrage d'anthologie des traités de poésie de Fujiwara no Teika (藤原定家) : *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poésie. Théorie et pratique de la composition dans le Japon classique*, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises, Paris, Collège de France, 2001.

l'association de la rosée et des larmes par exemple), ou par la fragilité des choses (le brouillard et l'inquiétude peuvent être un autre exemple d'association). Le poète doit manier des images qui sont en fait des codes par une brièveté qui exclut ce qui conduit à une esthétique de l'allusion, le propre du bon poète étant de dire dans son poème plus qu'il ne dit. Ce surplus de sens se nomme « du cœur en trop » (余りの心 [Amarinokokoro]), c'est ce que le poème suggère, bien qu'il ne soit pas énoncé, par le biais de technique telles que le « mot oreiller » (枕詞 [Makurakotoba])<sup>166</sup>, ou le « mot pivot » (掛詞 [Kakekotoba])<sup>167</sup>. C'est également une poésie qui répugne la rime, et ce, même de nos jours. Mais la prosodie n'est pas délaissée pour autant ; des soins particuliers sont apportés à la métrique des vers par exemple, conférant une grande musicalité aux poèmes.

À la suite du *Recueil des dix mille feuilles*, le 万葉集 [Manyōshū], les compilations anthologiques vont se poursuivre à l'époque Heian ; l'exemple phare étant les *Poèmes d'hier et d'aujourd'hui* (古今和歌集 [Kokinwakashū]), une anthologie commandée en 905 par l'empereur Daigo (醍醐天皇 [Daigo tennō]<sup>168</sup>), qui a voulu consacrer cette anthologie à la défense et à l'illustration de la poésie nationale, en concurrence avec la poésie chinoise. Jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, vingt autres anthologies se suivent, dont six pendant l'époque de Heian. les *Poèmes d'hier et d'aujourd'hui* (古今和歌集 [Kokinwakashū]) se constituent en vingt rouleaux (巻 [Maki]). Il est produit notamment par quatre grands poètes de l'époque, à savoir Ki no Tomonori (紀友則), Ki no Tsurayuki (紀貫之), Ooshikōchi no Mitsune (凡河内躬恒), Mibu no Tadamine (壬生忠岑). La préface, réalisée par Ki no Tsurayuki (紀貫之), explique l'importance de la poésie au sein de la culture japonaise. L'ensemble de l'anthologie comporte mille cent poèmes, organisés par thème (et non par ordre chronologique ou par auteur).

166 Figure de style en poésie japonaise qui consiste en l'emploi d'une épithète qui assumera souvent la place du premier vers et qui pose le ton du poème. Il s'agit d'un procédé que l'on pourrait rapprocher de l'épithète homérique. L'épithète apporte une caractérisation, certes, mais apporte également un entrée générique ainsi qu'une référence, une ambiance, un morceau de tradition, d'idée, d'émotion, etc. Exemple : ぬばたまの [Nubatama no] « Nuit obscure », en cinq mores, qui peut être utilisé comme premier vers.

167 Figure de style en poésie japonaise qui consiste à jouer avec les alphabets et les homophonies, laissant ainsi la place à plusieurs idées, à plusieurs mots, là où il n'y a qu'une seule trace physique d'un mot dans le poème. Exemple : 「まつ」 [matsu] peut vouloir dire, selon l'orthographe, 「松」, « pin » ou 「待つ」, « attendre », mais la prononciation (et la lecture) sont la même, le poète décidera de privilégier les kana plutôt que les idéogrammes qui permettraient de distinguer les sens.

168 天皇 [tennō] signifie « empereur », il s'agit donc du titre et non une partie du nom, le titre accompagnant toujours le nom des empereurs.

人はいさ心もしらすふるさとは花そ昔のかににほひける

Hito wa isa  
kokoro mo shirasu  
fusruato wa  
hana so mukashi no  
kani nioikeru

De vous, certes,  
J'ignore les sentiments  
Mais dans ce hameau  
Les fleurs, elles, exhalent bien  
Le même parfum que jadis !<sup>169</sup>

Durant l'époque suivante, Chūsei (中世), de 1185 à 1603, la poésie reste le genre le plus prestigieux. On y voit l'avènement du troisième grand recueil de poésie de la littérature japonaise, à savoir *Le nouveau recueil de poèmes d'hier et d'aujourd'hui* (新古今和歌集 [Shinkokinwakashuu]), commandé en 1205 par l'empereur Gotoba (後鳥羽天皇). Le recueil comprend environ trois mille poèmes et se constitue en vingt rouleaux. L'esthétique prédominante est celle d'« une beauté profonde et mystérieuse », que l'on appelle le 「幽玄」 [Yūgen] et que l'on peut percevoir, la plus part du temps, par la description d'une scène désolée. Cette anthologie comporte par ailleurs cent cinquante poèmes inspirés de poèmes antérieurs que l'on va désigner en tant que « poème d'origine » (本歌 [Honka]). De grands poètes comme Fujiwara no Teika (藤原定家), Saigyō (西行) et Jien (慈円) participent à cette compilation.

おもひきやわかれし秋にめぐりあひて又もこのよの月をみるとは

Omoiki ya  
Wakareshi aki ni  
Meguri aite  
Matamo kono yo no  
Tsuki o min to wa

Aurais-je pensé  
Revoir à nouveau la lune  
En ce bas monde  
Retrouvant au passage  
L'automne qui m'eût quitté<sup>170</sup>

Parallèlement, une autre forme va se développer, le « poème lié » (連歌 [renga]). Cette forme poétique est proche du *waka* (en cinq, sept, cinq, sept et sept mores donc), hormis le fait que le poème soit composé par plusieurs poètes. Certains de ces poèmes pouvaient comprendre jusqu'à cent versets. Cette forme poétique exige la cohérence de la progression, mais aussi la possibilité de pouvoir apprécier l'éclatement des différentes personnalités.

Bien que cette forme atteigne son apogée au XV<sup>e</sup> siècle, son paradoxe est que sa fin aura été aussi fulgurante que son succès ; jugée trop longue, elle sera vite délaissée et par un désir de la raccourcir,

169 *Poèmes d'hier et d'aujourd'hui*, rouleau 1, poème 42, Ki no Tsurayuki, 古今和歌集、巻第一、四十二詩、紀貫之 [Kokinwakashuu, maki dai ichi, yonjuuni shi, Ki no Tsurayuki]. Voir : <https://ja.wikisource.org/wiki/古今和歌集/巻一> Traduction de Michel Vieillard-Baron, dans *Recueil des joyaux d'or et d'autres poèmes*, Les Belles Lettres, Paris, 2015.

170 *Nouveau recueil de poèmes d'hier et d'aujourd'hui*, rouleau 16, poème 1531, Fujiwara no Shunzei, 新古今和歌集、巻第十六、千五百三十一詩、藤原俊成 [Shinkokinwakashuu, maki dai juuroku, sengohyakusanjuuichi shi, Fujiwara no Shunzei]. Voir : <https://ja.wikisource.org/wiki/新古今和歌集/巻第十六>

on aura ainsi créé le *haiku* (俳句), qui à l'époque s'appelait le *hokku* (発句), terme qui fait référence aux dix-sept premières mores d'un *renga* (連歌).

Durant l'époque d'Edo (江戸), on écrit toujours de nombreux *waka*. Le « poème d'origine » (本歌 [honka]) et les figures de styles (« mot oreiller » (枕詞 [makurakotoba]) et « mot pivot » (掛詞 [kakekotoba])) sont toujours utilisés. Mais, la nouveauté durant Edo, c'est le ton humoristique. On trouve de la poésie satirique qui se nomme 狂歌 [Kyōka] (composée, comme un *waka*, en trente-et-une mores) et de la poésie dite « folle » qui se nomme 川柳 [Senryū] (qui est plus court, en dix-sept mores). Mais le genre emblématique est le *haikai* 俳諧 : terme à la fois générique, qui regroupe d'autres formes de poèmes, comme le 川柳 [senryū], mais aussi précis, qui désigne une forme particulière. Bien que ce terme-ci et que le terme *hokku* (発句) renvoient, en substance, au même objet (un poème de dix-sept mores), le *hokku* (発句) désigne plus spécifiquement les dix-sept premières mores d'un autre poème, tandis que le *haikai* (俳諧) désigne un poème de dix-sept mores pensé en tant que tel. Le terme *haiku* (俳句), quant à lui, semble être une « simple » évolution de vocabulaire. Toutefois, ce changement de lexique peut peut-être s'expliquer du fait que le *haikai* (俳諧) (ou *haiku* (俳句)) a connu plusieurs écoles et esthétiques et que lors d'un grand renouvellement du genre, le choix de le renommer fut pris. En effet, si les *haiku* (俳句) de Bashō (芭蕉) peuvent être humoristiques, triviaux, voire scabreux, les *haiku* (俳句) de Shiki (子規) (considéré comme le père du *haiku* (俳句) moderne), ne le sont pas. Le *haikai* est la forme de poésie la plus courte du monde. Le plus grand représentant du genre est Bashō (芭蕉), de son vrai nom, Matsuo Munefusa (松尾宗房), qui est né d'une petite famille de *bushi* (武士)<sup>171</sup>, dans la province de Shiga (滋賀)<sup>172</sup>. Conformément à son rang et à sa classe, il a dû se mettre au service de seigneurs, c'est là qu'il apprendra l'art de la poésie. Il s'isolera ensuite dans un ermitage, qui lui donnera son nom de plume, l'ermitage du bananier : 芭蕉庵 [Bashōan], en 1684. Il meurt en 1694, en plein voyage. La partie la plus importante de son œuvre se consacre à des récits de voyage, en prose, mais émaillés de plusieurs *haiku* (ou *haikai*, ou *kokku*), comme son œuvre la plus célèbre : *Le sentier du bout du monde*, 『奥の細道』 [Oku no hosomichi]<sup>173</sup>.

---

171 Classe guerrière.

172 Province que l'on retrouve sur l'île principale de l'archipel nippon : Honshū (本州). Notamment connue pour le lac Biwa (琵琶湖 [Biwako]), le plus grand lac d'eau douce du pays.

173 À ses côtés, trois autres grands poètes sont considérés comme des « piliers du haiku », à savoir : Yosa Buson (与謝蕪村), Kobayashi Issa (小林一茶) et Masaoka Shiki (正岡子規).

古池や蛙飛びこむ水の音

Furui ike ya  
Kawazu tobikomu  
Mizu no oto

Une vieille marre  
Une grenouille plonge  
Le bruit de l'eau

Ainsi, la poésie va surtout se comprendre entre *tanka* (ou *waka*) et *haiku* à partir de cette époque et durant l'époque suivante, dite moderne (近代 [kindai], époque de l'Empire du Japon<sup>174</sup>). En ce qui concerne le *tanka*, c'est l'école romantique qui le renouvellera, plusieurs poètes se questionneront sur l'idée même de l'écriture et formeront alors des cercles artistiques. Comme le cercle de « la société de la nouvelle poésie » (新詩社 [Shinshisha]), un groupe composé de jeunes poètes qui éditent leur propre revue, à savoir *L'Étoile du berger* (明星 [Myoujou]), au sein duquel un couple va particulièrement s'illustrer, celui des Yosano (与謝野)<sup>175</sup>. Ils vont essayer de promouvoir une poésie nouvelle avec en son sein un grand principe, à savoir, la « poésie du moi » (自我の詩 [Jiga no shi]). Il s'agit d'une poésie qui reflète l'aspiration à la jeunesse, à la passion, à l'émotion dans son jaillissement, une sorte de cri du cœur, libre de toutes contraintes (malgré la règle des trente-et-une mores qui demeurent). Akiko (晶子) est dite être la plus grande femme poète du Japon moderne et son premier recueil de 1901, *Cheveux Emmêlés* (みだれ髪 [Midaregami]), comportant quatre cents poèmes, la propulsera sur le devant de la scène littéraire, parce que cette œuvre romantique aura marqué ses contemporains, notamment parce qu'elle donne à voir l'explosion du sujet, du moi. Ces débuts d'histoires d'amour, que l'on retrouve dans son recueil, évoqués à la première personne, choquent beaucoup parce que c'est la première fois qu'un sujet féminin traite si ouvertement de ses sentiments, de son amour, de sa passion, de sa jalousie, de sa sexualité (toutefois feutrée) ; certains censeurs emploient même le terme de « pornographique » pour parler de cette œuvre. Elle se fera également remarquer à travers la revue de *L'étoile du berger*, notamment en brisant un autre tabou, celui du vers libre. Son poème, qui est peut-être le plus célèbre, « Je t'en supplie mon frère, ne meurs pas » ([Kimi shinitamô koto nakare] 君死にたまふことなかれ) (datant de 1904, écrit en opposition à la guerre russo-japonaise, et plus largement en opposition à la politique impérialiste colonialiste du gouvernement japonais et même en opposition à l'empereur lui-même) est justement un poème en vers libre, qui paraît d'abord dans cette revue. Ce poème figurera même dans les manuels d'Histoire au Japon, afin de proposer un contraste entre une voix, minoritaire, qui s'est élevée contre l'ensemble des voix patriotiques, majoritaires, durant la seconde Guerre Mondiale. Après plusieurs poèmes et diverses expériences (notamment de voyage ; elle séjournera à Paris en 1912 par exemple), elle se met à écrire des

174 Nous employons ici un terme historique précis qui renvoie à la période historique de 1868 à 1945.

175 Il s'agit de Yosano Tekkan (与謝野鉄幹) et de Yosano Akiko (与謝野晶子), mariés entre 1901 et 1902.

poèmes et des essais féministes et s'associe à la revue féministe de l'époque, à savoir, *Les bas bleus* (青鞆 [Seitō]), ce qui va donner suite à d'importantes critiques et à la stigmatisation des femmes qui composent cette revue et ce cercle. Carrière impressionnante et couronnée tant de succès que de polémiques, Akiko s'est toujours demandait s'il était possible que l'art dise tout, qu'il éduque. L'on peut sentir cette interrogation poindre à travers l'ensemble de son œuvre et de ses revendications diverses (comme nous avons essayé de le montré brièvement ici en rappelant ses premières percées dans la sphère culturelle et politique, ainsi que les discussions qu'elle a ouvertes, les tabous qu'elle a adressés, etc). Yosano Akiko aura œuvré pour l'éducation et elle aura même créer la première école du pays qui accueillait des jeunes filles : « l'Institut culturel » (文化学院 [Bunkagakuin]). Pour nous introduire à sa pensée et pour illustrer son style (dit romantique), l'on pourrait se référer à ce qu'elle a écrit sur elle-même en 1916 : « Chaque jour de ma vie est une danse, celle des flammes de mon existence. Il me faut danser sans honte cette vie de douleur, de violence, d'amour et de bonheur. Nouvelle danseuse, je veux m'élancer en tourbillonnant dans la libération de l'existence... »<sup>176</sup>.

男きよし載するに僧のうらわかき月にくらしの蓮の花船<sup>177</sup>

Otoko kiyoshi  
Nosuru ni sō no  
Uraokaki  
Tsuki ni kurashi no  
Hasu no hanabune

Hommes séduisants :  
Un moine et son passager  
En pleine jeunesse !  
Oh ! trop pâle est cette lune  
Barque parmi les lotus !<sup>178</sup>

176 Claire Dodane, *Yosano Akiko Poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais*, Paris, Publications orientalistes de France, 2000.

177 Yosano Akiko, *Œuvre complète anthologique d'Akiko*, Bibliothèque électronique en ligne Aozora Bunko, [Yosano Akiko, Akiko Shihen Zenshuu, Aozora Bunko, Intaanetto no denki toshokan], 与謝野晶子、晶子詩篇全集、青空文庫インターネットの電子図書館.

178 Yosano Akiko, *Cheveux emmêlés*, trad. Claire Dodane, Paris, Les Belles Lettres, « Collection Japon Série Fiction », 2010, poème n°158.



Figure 1:  
Composition classique d'Ikebana, *Cerisier pleureur Higan*  
*encerclé par un rayon de lune*, Ashida Ichiju, 2002





Figure 2

Paravent de gauche à six feuilles (d'une paire), H. 61.6 ; L. 153 cm. *Scène de la guerre de Genpei (1180-1185)*. Kano Motonobu, (1476-1569), période Muromachi (1336 et 1573). Collection du sanctuaire Akama-jingū

La date de 1185 est également considérée comme la date de fin de l'époque de Heian. Voir :

[https://ja.wikipedia.org/wiki/ファイル:Genpei\\_kassen.jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/ファイル:Genpei_kassen.jpg)



Figure 3:  
Mitustani Kunishiro, *Kaguya-hime*, Musée d'art de  
Kasama Nichido, Kasama, Ibaraki, Japon



Figure 4:  
*Le conte de la princesse Kaguya*, 2013, Hata Office, Studio Ghibli,  
NDHDMTK

Sur la figure 4, l'on peut lire de haut en bas et de droite à gauche :

- « Œuvre de Takahata Isao », etc.
- « Kaguya hime no monogatari » (Le Conte de la princesse Kaguya)
- « Le péché et le châtiment d'une princesse » (le slogan du film)

En bas, à l'horizontal, de gauche à droit :

- « Sortie en salle dans tout le pays le 23 Novembre (jour férié)<sup>179</sup> »

<sup>179</sup> Le 23 Novembre est le jour de la fête du travail au Japon.





Figure 5:

Illustration du *Dit du Genji*, Ch. 5 *Wakamurasaki*, attribué à Tosa Mitsuoki (1617–1691), faisant parti du « Burke Albums », propriété de Mary Griggs Burke

Le Genji découvre la jeune Murasaki. Cette peinture esquisse l'action du cinquième chapitre du *Dit du Genji* (源氏物語 [Genji monogatari]). Le prince, Genji, en convalescence, repère une riche abbaye qui attire son attention près de son lieu de repos. Là, il y remarque la présence d'une superbe

jeune fille, « Murasaki la jeune », qu'il prendra plaisir à épier et dont la vue bientôt le rendra pensif et tourmenté...

La femme, main tendue vers la cascade, est la nourrice des jeunes filles, que l'on reconnaît à son importante chevelure. La jeune fille au kimono rouge est probablement la suivante de la jeune Murasaki, tandis que l'autre jeune fille est Murasaki elle-même. Murasaki a en fait perdu un petit oiseau domestique qui lui était cher, mais il ne convient pas à une personne de son rang de sortir à sa recherche pour autant. Sa suivante et sa nourrice lui prêtent donc main forte pour rattraper le moineau. Ainsi, elle est quelque peu recouverte, tant par le kimono de son amie, qui semble lever la main, que par le kimono de sa nourrice. De plus, le personnage reste dans l'encadrement de la pièce, qu'il est certes difficile à distinguer, mais que l'on peut repérer grâce au poteau sur la gauche. C'est la seule des trois figures à être derrière ce poteau, ce qui semble confirmer son identification. De plus, le personnage est ceint par les figures des deux autres personnages, ce qui laisse sous entendre son caractère précieux et noble que l'on désire choyer et protéger à tout prix (ce qui rappelle également les difficultés du Genji à l'enlever). On reconnaît le Genji à sa position et à son occupation, c'est celui qui épie, debout contre la palissade. Ses vêtements sont riches et sophistiqués. Il est suivi par son plus fidèle serviteur.



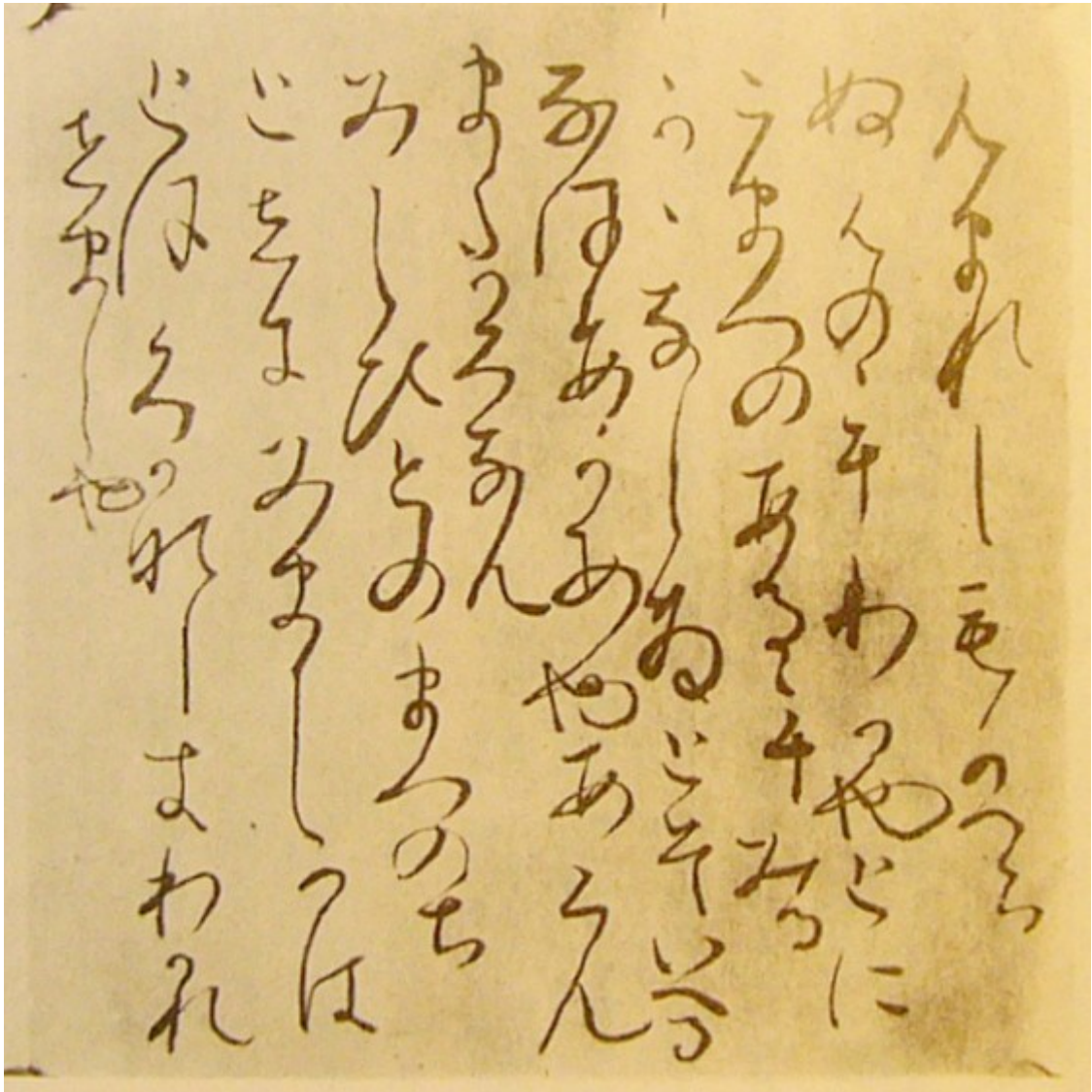


Figure 6:

*Tosa Nikki (Journal de Tosa)* (X<sup>e</sup> siècle) fidèlement copié par Fujiwara no Teika (1162-1241), encre sur papier, 13<sup>e</sup> siècle, Japon, Cette image est une page d'une des dernières parties du journal.

Nous reproduisons et traduisons nous-même ce qui est écrit sur ce feuillet :

- Sur le feuillet :

んまれしもかへら  
ぬものをわかやとに  
こまつのあるをみる  
か、なしさとそいへる  
なほあかすやあらん  
またかくなん  
みしひとのまつのち  
とせにみましかは

とほくかなしきわかれ  
せましや.

- En japonais moderne<sup>180</sup> :

生まれしも帰らぬ者を我が宿に小松のあるを見るが悲しさとぞ言へる。なほ飽かずやあらむ、またかくなむ。見し人の松の千歳に見ましかば遠く悲しき別れせましや。

- Translittération :

Umareshi mo kaeranu mono o waga yado ni komatsu no aru wo miru ga kanashisa to zoieru. Nao akazu yaaran, mata kakunan. Mishi hito no matsu no sennen ni mimashi kaba tōku kanashiki wakaresemashi ya.

- En français :

*Celle qui naquit là*

*Ne rentrera pas*

*Là dans cette demeure*

*Voir les jeunes pousses de pins*

*Que cela est affligeant...*

Et sans doute que cela ne suffisait pas, encore voulait-on dire :

*Ma chère enfant*

*Si, comme le pin,*

*Elle avait vécu mille ans*

*Cette séparation ne serait-elle pas aussi déchirante*

*Pour moi qui suis si loin !?*

---

180 « moderne » à ne pas confondre avec « contemporain ».



Figure 7:  
 Monument du Haiku de la grenouille, Matsuo Bashō, Jardin de Kiyosumi, Tokyo

Il s'agit donc d'un « monument » : objet désirant commémorer tout en reliant à un point précis dans l'espace. En effet, ce monument se trouve au Jardin de Kiyosumi (清澄庭園 [Kiyosumi teien]) (district de Fukugawa (深川) dans la ville de Tōkyō (東京)) où Bashō (芭蕉) aurait vécu un temps et où il aurait probablement composé ce poème. Ce poème fait parti de son œuvre *Le sentier du bout du monde* (奥の細道 [Oku no hosomichi]), œuvre de prose émaillée de poème, mais aussi récit de voyage qu'il commence dans les années 1680, en partant de Fukugawa Tokyo.

Ce monument fait parti d'un mémorial, constitué également d'une reproduction de l'ermitage du poète (avec, en son jardin, un étang et un bananier), qui sert de musée consacré à Bashō, et une statue à l'effigie du poète dont le regard se porte sur le *pont d'Umibe* (海辺橋 [Umibebashi]), là où le voyage du poète aurait débuté – voyage ou quête pour se renouveler lui et son art (cherchant notamment à voir de ses propres yeux les lieux célébrés par les poètes de la littérature ancienne).

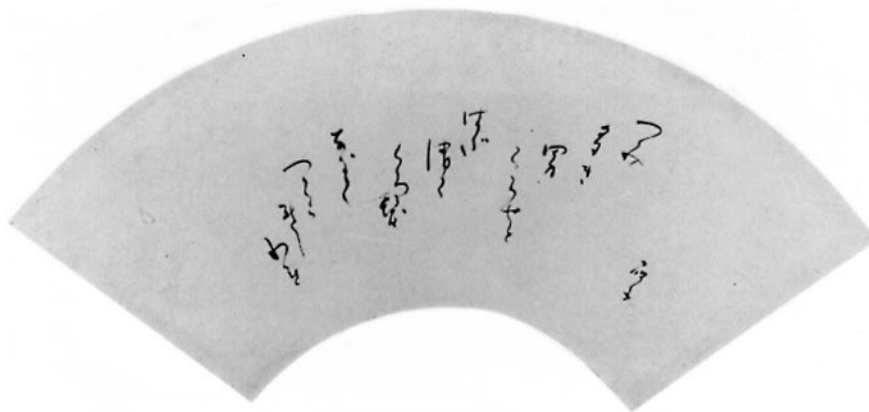


Figure 8:

*Cheveux emmêlés*, poème n°362, écrit de la main d'Akiko, Musée de Sakai, tiré de Janine Beichman, *Embracing the Firebird, Yosano Akiko and the Rebirth of the Female Voice in Modern Japanese Poetry*

Poème n° 362 de みだれ髪 ([Midaregami] *Cheveux emmêlés*), écrit de la main de Yosano sur un éventail, vers 1917. Ici, les tente-et-unes mores sont divisés en onze vers. En bas à droit, l'on peut lire « Akiko » en signature. De droite à gauche, l'on peut lire : Tsumi/ ōki/ otoko/ korase to/ hada/ kiyoku/ kurogami/ nagaku/ tsuku/ rasheshi/ ware. Dans cette disposition, notons que des mots, ou groupe de mots, sont coupés (malgré leur lien syntaxique), comme « tsuku/ rasheshi » ou « kurokami » et « nagaku ». Ainsi, une alternance harmonieuse de vers en trois et quatre mores prend forme.





Figure 9:

LoopDays Sachiko, LoopDays Sachiko's Illustration blog, イラスト詩歌 4 ([Irasuto Shika yon] Illustrations et Poésie n°4), 2018, URL :<https://loopmark.exblog.jp/30463834/>, consulté le 06/02/2022.





Figure 10 :

Barbara Kruger, *Non-titré (Your body is a battle ground)*, 1989, Sériegraphie photographique sur vinyle, 284.48 x 284.48 cm, voir : <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>.

## **Bibliographie**

## Sources primaires

- Moon Chung-Hee, Namjaleul wihayeo, Mineumsa, Seoul, 1996, 문정희, 『남자를 위하여』, 민음사, 서울, 1996.
- Moon Chung-Hee, Ola, geojits salanga, Mineumsa, Seoul, 2001, 문정희, 『오라, 거짓 사랑아』, 민음사, 서울, 2001.
- Moon Chung-Hee, Yang-gwibikkoch meolie kkojgo, Mineumsa, Seoul, 2004, 문정희, 『양귀비꽃 머리에 꽃고』, 민음사, 서울, 2004.
- Moon Chung-Hee, trad. Hyun-ja Kim, Michel Collot, *Celle qui mangeait le riz froid*, Paris, B. Doucey, Soleil Noir, 2012.
- Moon Chung-Hee, Naneun mun ida, 2007, Mineumsa, Seoul, 2016, 문정희, 『나는 문이다』, 2007, 민음사, 서울, 2016.
- Tawara Machi, Sarada Kinenbi, Kawade Shobo Shinsha, Tōkyō, 1987, 俵万智, 『サラダ記念日』, 河出書房新社, 東京 1987.
- Tawara Machi, trad. Yves Marie Allieux, *L'anniversaire de la salade*, 2008.
- Sexton Anne, Kumin Maxine, *The Complete Poems*, A Mariner book, Cambridge Editions Series, 1981.
- Sexton Anne, Kumin Maxine et al., *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, A Mariner book, Boston, 2004.
- Yosano Akiko, Midaregami, 1901 Nen (Meiji 34), Aozora Bunko Intānetto no denki toshokan, 与謝野晶子, 『みだれ髪』, 第 101 詩, 1901 年 (明治 34) 、青空文庫インターネットの電子図書館.
- Yosano Akiko, trad. Dodane Claire, *Cheveux emmêlés*, Paris, Les Belles Lettres, Collection Japon Série Fiction, 2010.

## Sources secondaires

- Beichman Janine, *Embracing the Firebird : Yosano Akiko and the Birth of the Female Voice in Modern Japanese Poetry*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- Danger Charlie, *Les Revues du monde*, « Depuis quand envoie-t-on des nudes? », 2022, [https://youtu.be/Fyl\\_xwW7T-Q](https://youtu.be/Fyl_xwW7T-Q)
- Dodane Claire, *Yosano Akiko : Poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais*, Paris, Publications orientalistes de France, 2001.
- Eco Umberto, Myriem Bouzaher, François Rosso. *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004.
- Froidevaux-Metterie Camille, *Un corps à soi*, Seuil, 2021.
- Froidevaux-Metterie Camille, *Seins*, en quête d'une libération, Anamosa, 2020.
- Korff-Sausse Simone, « Corps de la femme dans la médecine et l'art », *Corps & Psychisme*, N° 69, 2016, p. 143-151, URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-corps-et-psychisme-2016-1-page-143.htm>.
- Lévy Christine, *Genre et modernité au Japon, La Revue Seitô et la Femme nouvelle*, Rennes Presses Universitaires De Rennes, Archives Du Féminisme, 2014.
- Maurus Patrick, *La Mutation de la poésie coréenne moderne ou les onomatopées fondatrices*, l'Harmattan, Québec, 1999.
- McGowan Philip, *Anne Sexton and Middle Generation Poetry the Geography of Grief*, Contributions to the study of American literature ; no. 16, c.2004.
- Myeong-Kyo Jeong, « Comprendre et sentir la poésie coréenne moderne ? », *Po&sie*, 2012/1-2 (N° 139-140), p. 11-20, URL : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2012-1-page-11.htm>
- Nouhet-roseman Joëlle, « Le rituel du bain au Japon », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2003/1 (n° 40), p. 79-91. DOI : 10.3917/rppg.040.0079. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2003-1-page-79.htm>
- Raim Laura, « Les femmes peuvent-elles se libérer de leur corps ? », *Les idées larges*, Arte, 2022 <https://youtu.be/4WIHINvMkvs>
- Toshiko Ellis, "Woman and the Body in Modern Japanese Poetry." *Lectora: Revista De Dones I Textualita* 16, 2010, url : <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7229>.



- Veldman Frans, « 4. La corporalité-de-représentation », *Haptonomie. Science de l'affectivité*, sous la direction de Veldman Frans, Presses Universitaires de France, 2007, pp. 173-217, URL : <https://www.cairn.info/--9782130558491-page-173.htm>
- Vlad Eduard, *Journeys out of the Self*, Constanța, Ex Ponto, 2005.
- Young Iris Marion, *On female body experience : throwing like a girl and other essays*, Oxford University press, coll. “Studies in feminist philosophy”, 2005
- Zink Michel, « De la poésie lyrique à la poésie personnelle : l’idéal de l’amour et l’anecdote du moi », dans : , *La subjectivité littéraire*. sous la direction de Zink Michel. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1985, p. 47-74. URL : <https://www.cairn.info/--9782130388227-page-47.htm>