

Ce qu'il faut voir et ce qu'il faut entendre

Les mots de la poésie moderne taïwanaise en langue chinoise

Jérôme Soldani*

Ce qu'il est convenu d'appeler la poésie moderne (*xiandai* 現代詩) apparaît à Taïwan¹ à la fin des années 1940. Elle se présente comme une alternative à la poésie chinoise classique qu'elle finit par supplanter. Je ne parlerai ici que de poésie écrite à Taïwan en langue chinoise qui est, depuis 1945, le principal mode d'expression dans le domaine de la littérature. A Taïwan, le chinois standard ou mandarin (*putonghua* 普通話, « langue commune »), également langue officielle en Chine, est souvent appelé « langue nationale » (*guoyu* 國語). Elle n'est pas pour autant la seule langue parlée dans une île riche d'une grande diversité ethnique et linguistique².

Je ne ferai pas non plus un exposé exhaustif des auteurs et des courants de la poésie moderne taïwanaise, ni ne tenterai d'en dessiner les contours. Mon propos vise plutôt à présenter certains éléments constitutifs de ce mouvement poétique, nécessaires à sa compréhension. Celui-ci s'inscrit dans une trame historique, sociale et culturelle qu'il faut connaître pour en souligner les aspects remarquables et les particularités. Qu'est-ce qui, dans le contexte taïwanais de la seconde moitié du XX^e siècle, motive l'écriture poétique et fournit aux auteurs le matériau nécessaire à leur création ? Qu'est-ce qui, dans le Taïwan contemporain, offre des mots aux poètes et conditionne leurs choix dans leurs compositions ?

Après un retour nécessaire sur la situation de Taïwan après-guerre, j'introduirai quelques-uns des principaux courants et auteurs de la poésie moderne de l'île. Je tenterai de décrire les tensions qui ont marqué l'histoire de ce mouvement et les débats internes qui ont opposé les différentes tendances. J'évoquerai plus particulièrement la figure de Chen Li (陳黎, 1954-), ses

* Université de Provence, IDEMEC (Institut d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative).

MMSH – 5 rue du Château de l'Horloge. B.P. 647. 13094 Aix-en-Provence.

Courriel : jeromesoldani@hotmail.fr

¹ Taïwan est une île montagneuse et volcanique de 36 000 km² située à 120 km des côtes sud-est de la Chine, face à la province du Fujian d'où sont originaires les ancêtres de la population majoritaire de l'île, les Hoklo.

² La population actuelle de Taïwan est forte de 23 millions d'habitants. Les Aborigènes austronésiens (*Yuanzhumin*) constituent une minorité (2%), divisée en treize groupes, chacun ayant son propre langage. L'écrasante majorité han (chinoise) représente les 98% restants. Elle se divise elle-même entre Hoklo (73%), Hakka (12%), disposant chacun de leur propre langue (respectivement le hokkien et le hakka) – qui forment ensemble la sous-catégorie des Taïwanais dits « de souche » (*Bendiren*) – et les Continentaux (*Waishengren*, 13%), issus de la dernière vague migratoire qui accompagne Chiang Kai-shek dans son exil entre 1946 et 1953 (*Perspectives chinoises*, 2000).

influences et le courant de la poésie visuelle dont il est un incontestable chef de file. Chen Li est aussi un poète engagé. Comme plusieurs de ses pairs, il revendique une spécificité taïwanaise face au voisin chinois. Comme eux, il a pris le parti d'écrire sur les préoccupations des classes défavorisées et les inquiétudes d'un peuple en mal de reconnaissance. Il le fait avec un bagage linguistique et culturel inscrit dans le local, mais toujours empreint de culture classique.

Taïwan dans la période d'après-guerre

Cédée en 1895 par la Chine au Japon suite à une défaite militaire, l'île retourne dans le giron chinois en 1945. Après la reddition du Japon, c'est le gouvernement de la République de Chine³, qui est chargé par les Alliés de reprendre le contrôle de Taïwan. La Chine est alors dirigée par le parti nationaliste (Kuomintang ou KMT) de Chiang Kai-shek qui, en tant que général en chef des armées chinoises, ordonne que l'île soit de nouveau administrée comme une province⁴. Mais le retrait des troupes japonaises, de Taïwan comme de la Chine, marque aussi la reprise des affrontements fratricides entre les nationalistes et les communistes de Mao Zedong, qui se soldent par la victoire de ces derniers. Chiang et son parti sont ainsi contraints à l'exil dès 1949, et c'est Taïwan qui devient leur dernier refuge⁵. Tout compromis étant impossible, ce sont deux entités politiques, deux Républiques de Chine, qui se font face de chaque côté du détroit de Formose. Chacune revendique la légitimité du contrôle et de la représentation de toute la Chine (Taïwan et le Continent). Dans un premier temps, c'est le gouvernement de Chiang Kai-shek, bien que ne contrôlant plus que Taïwan et quelques îles avoisinantes, qui est appuyé par la communauté internationale. L'entrée de la Chine au Conseil de Sécurité de l'ONU⁶ et la normalisation des relations entre Pékin et Washington⁷ entraînent la perte de cette reconnaissance dans le courant des années 1970.

³ La République de Chine succède au régime impérial de la dynastie des Qing qu'elle contribua à renverser en 1911.

⁴ Taïwan était devenue province de l'Empire du Milieu en 1885. Son « recouvrement » en 1945 par les forces chinoises de Chiang Kai-shek est en réalité un coup de force politique et militaire qui n'a jamais été formellement confirmé par aucun traité international (multilatéral) (Lee, 2004 : 81-84).

⁵ Maintenant un régime qu'il avait contribué à fonder, Chiang Kai-shek fit de Taïwan un « Etat étrange dont le drapeau, l'hymne national et la constitution provenaient d'un autre Etat qui, lui, n'existait plus » (Lee, 2004 : 99-101). Taïwan devenait la dernière province d'une République à laquelle elle n'appartenait pas lors de sa création et qu'elle n'avait rejoint que quatre années plus tôt.

⁶ La résolution 2758 prise par l'ONU le 25 octobre 1971 prévoit que la République Populaire de Chine devient la seule représentante légitime de la Chine, excluant les représentants KMT de tous ses organismes. Si les communistes deviennent les gouvernants officiels de la *seule* République de Chine, le KMT refuse de son côté d'abandonner cette appellation pour l'entité qu'elle contrôle.

⁷ Les Etats-Unis établissent des relations diplomatiques avec la Chine en 1979. Une telle reconnaissance impliquait la rupture des relations avec Taïpei, selon les conditions imposées par Pékin. Les ambassades sont fermées au profit d'un

Tandis que Pékin continue (jusqu'à aujourd'hui) de revendiquer sa souveraineté sur Taiwan qu'elle considère comme une « île rebelle », le Kuomintang maintient symboliquement la population taïwanaise dans un état de guerre civile permanent pendant près de quarante ans. Un idéal de reconquête du continent est entretenu par le gouvernement. Jusqu'au début des années 1990, les contacts entre les deux rives sont strictement limités et contrôlés. Protégé et financé par les Etats-Unis en guerre contre le Communisme⁸, le parti nationaliste, impose à Taïwan une autorité absolue, maintenue par une implacable loi martiale instaurée dès 1949 et qui ne sera levée qu'en 1987. Durant une longue période, le Parti-Etat restera essentiellement composé de gens venus du continent⁹. Il poursuit sa politique culturelle de déjaponisation et de resinisation de l'île, entreprise dès son « recouvrement » en 1945¹⁰. Les élites locales sont durablement écartées du pouvoir. Une partie avait déjà été massacrée suite à l'« incident » du 28 février 1947¹¹. Ceux qui étaient parvenus à trouver une place dans l'administration japonaise sont limogés sans espoir de trouver un nouvel emploi. Eux et les intellectuels restés attachés à la culture japonaise sont considérés comme des traîtres à la Nation chinoise (*hanjian* 漢奸). Le mandarin est imposé au détriment des langues locales. Sa pratique est renforcée à l'école à la fin des années 1960, tandis que les élèves surpris à l'école entrain de converser dans une langue locale sont punis et humiliés. Même si elles sont encore largement utilisées dans le cercle familial et privé, les langues minoritaires sont, jusque dans les années 1990, une source de honte pour ceux qui les parlent (Chen, 1996)

« American Institute in Taiwan ». Pour garantir la sécurité dans le détroit, le président James Carter (1977-1981) signe le Taiwan Relations Act, toujours en vigueur, précisant que les Etats-Unis ne reconnaissent qu'une seule Chine, mais ne consentiraient à aucun règlement de la question taïwanaise qui ne soit pacifique, Taiwan étant *de facto* hors de la juridiction de Pékin.

⁸ En soutenant le régime nationaliste, les Américains continuent de mettre la pression sur le Parti Communiste de Mao en Chine et gagnent une base militaire avancée qui leur sera notamment utile lors de la Guerre de Corée au début des années 1950.

⁹ C'est pour cette raison qu'eux et leurs descendants sont souvent appelés « Waishengren » (« Continentaux »), littéralement : « les gens d'une province extérieure ». Cette catégorie prend progressivement les contours d'une distinction ethnique avec les Taïwanais dit « de souche » (« Bendiren » littéralement « les locaux »). Administrateurs, militaires, intellectuels, se sont essentiellement des hommes qui pour beaucoup prendront femme à Taïwan. Le système de filiation par le père inscrit leurs enfants dans le même groupe « ethnique ». Quasiment deux millions de Continentaux gagnèrent l'île entre 1946 et 1953. De nos jours encore, cette minorité (13% de la population totale) fournit une grande partie des cadres du Kuomintang (KMT). Ma Ying-jiu, actuel président de la République de Chine et du KMT, est l'un d'eux. Cela s'applique également au monde intellectuel, entrepreneurial et médiatique ; résultat de quatre décennies d'hégémonie à l'abri de la loi martiale.

¹⁰ L'occupation japonaise de Taïwan est considérée par le Kuomintang comme une période de colonisation et toutes les « marques culturelles » laissées par celle-ci sont autant d'effroyable stigmate qu'il est bon d'effacer au plus vite. Ainsi les populations locales sont-elles considérées comme « polluées » et à resiniser par tous les moyens.

¹¹ Suite à un incident entre des agents du Bureau des Monopoles et une vendeuse de cigarettes à la sauvette, et d'une longue série de provocations, de grandes manifestations éclatent partout dans l'île. En réponse, Chiang Kai-shek envoie des troupes qui se lancent dans une répression aveugle faite d'arrestations arbitraires et d'exécutions sommaires. Plus de 10 000 Taïwanais furent massacrés, dont bon nombre appartenaient à l'élite intellectuelle locale. Cet épisode a laissé des marques profondes dans la vie politique de Taiwan jusqu'à nos jours. Il entérine l'opposition entre le gouvernement nationaliste et une frange de l'élite locale qui s'en défie. Ce clivage conditionne encore beaucoup la politique intérieure taïwanaise.

Les premiers courants de la poésie moderne taïwanaise

Cette période marque donc une rupture profonde avec celle de l'occupation japonaise, y compris dans le domaine littéraire. Si cette période a donné lieu à une abondante production, en mandarin comme en japonais¹², elle fut mise à l'index pour une période de plus de deux décennies après l'arrivée des nationalistes. Dans les premières années de l'exil, il semblait indispensable que la littérature à Taïwan, poétique ou autre, réponde aux besoins du nationalisme et de la guerre civile contre les communistes. Il s'agissait, entre autres, d'entretenir le moral des troupes et de la population. Il était ainsi recommandé aux poètes de ne pas évoquer la défaite ou les divisions sociales, tout en insistant sur la force de la nation unie et soudée, le lien culturel entre les deux rives et l'importance de la tradition qui l'incarne¹³. Des valeurs telles que la piété filiale (*xiao* 孝), prônée par Confucius, sont exaltées pour magnifier l'imaginaire national et pour légitimer l'autorité absolue de l'Etat. Dans une atmosphère de suspicion générale, à la limite de la paranoïa, et d'arrestations policières nombreuses et souvent arbitraires, une grande partie des poèmes publiés ressemblent surtout à des « slogans versifiés » (Leroux, 2006 : 60-61).

En réaction à cet art officiel jugé trop indigent, plusieurs poètes, dont bon nombre sont eux-mêmes originaires du continent, vont choisir de s'écarter du carcan imposé par l'Etat nationaliste. Ils se rassemblent dans plusieurs mouvements littéraires. Ces courants et ces auteurs se rallient autour de revues qui sont de véritables lieux de réflexion sur les choix théoriques et esthétiques concernant la création poétique. Du début des années 1950 à la fin des années 1970, c'est entre ces différents groupes que vont être débattues les questions fondamentales sur la forme que doit prendre la poésie moderne à Taïwan ou sur le statut que doit avoir l'influence occidentale.

Chi Hsian (紀弦, 1913-), déjà très actif sur le continent avant guerre, refonde en 1952 une revue intitulée *Poésie nouvelle* (*Xinshi* 新詩) qui deviendra, dès 1953, *Poésie moderne* (*Xiandaiishi* 現代詩). Ses partis pris, parfois radicaux, sont largement inspirés de la poésie moderne occidentale

¹² Comme le mandarin à la fin des années 1960, le japonais fut imposé aux insulaires en 1936, date d'entrée en guerre contre la Chine. L'objectif des colonisateurs devenait dès lors de faire des habitants de Taïwan de fidèles et dociles serviteurs de l'Empereur du Japon.

¹³ En réponse aux *Causeries de Yan'an sur l'art et la littérature* (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话) de Mao Zedong, publiées en mai 1942, le directeur de la propagande du KMT, Chang Tao-fan (張道藩) édite, au mois de septembre de la même année, un texte intitulé « la politique littéraire et artistique dont nous avons besoin » (我們所需要的文藝政策). Ce texte, qui servira de ligne directrice au service culturel de l'armée une fois réfugiée à Taiwan, énonce « six refus » (六不) et « cinq besoins » (五要) : « ne pas écrire les noirceurs de la société, ne pas provoquer les conflits entre classes, ne pas s'étendre sur les malheurs, ne pas manifester de romantisme, ne pas écrire des œuvres sans significations, ni manifester des sens incorrects, créer notre art national, écrire pour les gens les plus déshérités, écrire du point de vue de la nation, produire des œuvres rationnelles, et dans une forme réaliste » (Yeh, citée par Leroux, 2006 : 60, note 4).

qu'il oppose parfois à la tradition chinoise, sans pour autant jamais renier complètement cette dernière. Il considère ainsi que, grâce aux acquis de la poésie en prose de Baudelaire, chaque poème doit s'émanciper de toute règle (musicalité, rythme, mètre, ...) pour prendre une forme qui lui est propre et déterminée par son seul contenu. La spécificité chinoise en matière poétique est alors remise en cause par la revendication d'une poésie moderniste universelle et d'une « transplantation horizontale » (*hengde yizhi* 橫的移植). Celle-ci opère au détriment de la tradition qui est, par essence, de l'ordre de la transmission verticale (Leroux, 2006 : 61). Une autre conséquence de l'application de ce programme est l'abandon relatif de la qualité sonore du poème par ses partisans. Ceux-ci sont conduits à expérimenter de nouveaux dispositifs formels pour leurs créations. Il peut s'agir de réaliser des poèmes sous forme de calligrammes ou de faire de la disposition sur la page un élément déterminant de la composition (Leroux, 2006 : 62). Nous verrons plus loin que ces premières tentatives donneront naissance au courant de la poésie visuelle taïwanaise représentée, à la génération suivante, par des poètes tels que Chen Li.

Cette proclamation d'une poésie moderne et universelle, tributaire d'une « transplantation horizontale » et reniant une partie de l'identité culturelle chinoise, ne manqua pas de déclencher la colère des partisans de la tradition qui s'opposèrent vigoureusement aux visées de Chi Hsian. Nombre d'entre eux se regroupent autour du supplément littéraire *Etoile bleue* (*Lanxing* 藍星) dirigé par Chin Tzu-hao (覃子豪, 1912-1963). Ils gardent la conviction qu'il ne faut pas rompre avec le lyrisme et proposent une relecture critique de l'héritage classique et de la littérature occidentale. Ce groupe hétéroclite comptait dans ses rangs des figures éminentes telles que Yang Mu (楊牧, 1940-), Chou Meng-tie (周夢蝶, 1921-), Lo Men (羅門, 1928-) et Yü Kwang-chung (余光中, 1928-), qui ne partageaient pas toujours les mêmes vues. Ainsi ce dernier s'est plusieurs fois retrouvé en conflit avec les tenants du classicisme, majoritaires à l'époque, lorsqu'il prenait la défense d'une poésie moderne moins radicale (Leroux, 2006 : 63).

En 1954, trois officiers de marine – Chang Mo (張默, 1930-), Lo Fu (洛夫, 1928-) et Ya Hsien (痲弦, 1932-) – fondent la revue *Epoque* (*Chuanshiji* 創世紀) qui s'oppose aussi, dans un premier temps, à la « transplantation horizontale ». Ses fondateurs entendent en effet donner une place au nationalisme dans la poésie moderne. A cette fin, ils confèrent une importance primordiale à la langue chinoise et ses particularismes. Mais leur aspiration à une poésie qui préfère l'image à l'idée et le sens à l'émotion, les conduits à adopter, dès le début des années 1960, un style plus prosaïque, pour finalement se rallier à la modernité occidentale et se revendiquer du surréalisme (Leroux, 2006 : 63-64). Mais pour certains de ces poètes, l'abandon du réalisme cachait (à la

censure surtout) de profondes interrogations sur les réalités sociales de Taïwan à cette époque (Yeh et Malmqvist, 2001 : 53).

Il faut cependant attendre deux décennies après la « rétrocession » pour voir émerger un courant qui fait de ces prises de conscience le cœur de ses préoccupations. C'est chose faite avec la revue *Le Chapeau de bambou* (*Li 笠*) fondée en 1964. Tous ses membres, sauf un, sont nés à Taïwan. Ils sont une quarantaine au total à s'associer à la revue dont le nom fait directement référence à son projet : replacer Taïwan, son histoire, sa géographie, sa culture et ses réalités sociales au centre de la poésie que l'île verra naître en son sein. Si les plus jeunes ont appris le mandarin durant leur scolarité, les autres doivent s'adapter à cette langue qu'ils n'avaient parfois jamais utilisée avant la fin de la guerre. Les aînés du courant bénéficiaient cependant d'une longue expérience de la poésie moderne, qu'ils s'étaient forgée à Taïwan, au Japon ou sur le continent durant la période d'occupation japonaise. Les uns comme les autres prennent le même parti pris d'une langue simple, associée par leurs détracteurs à de la maladresse et un manque de culture littéraire. Ce choix délibéré s'inscrit clairement dans le projet de décrire les malaises de la société dans un langage intelligible pour le plus grand nombre, loin de tout intellectualisme ou élitisme (Leroux, 2006 : 65-66). Si le souhait de ce courant est de transformer la poésie moderne taïwanaise dans et par son contenu, il ne remet pas en question les canons formels et esthétiques de la poésie classique (Hsiau, 2000 : 81-86).

Les années 1970 marquent un tournant décisif pour la poésie moderne taïwanaise. Elles se caractérisent aussi par de profonds changements dans la situation de Taïwan, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. C'est à cette période que la République de Chine (donc Taïwan) se retrouve isolée diplomatiquement du reste du monde. A la fin de la reconnaissance internationale de sa légitimité à représenter la Grande Chine, le gouvernement du KMT répond par un processus de cristallisation et d'accentuation de l'identité culturelle chinoise des derniers territoires sous son contrôle. Ceci passe notamment par l'imposition du chinois-mandarin comme seule langue autorisée et l'interdiction formelle d'employer les langues insulaires. Le parti nationaliste oppose ainsi sa politique culturelle à celle d'une Chine communiste en pleine Révolution culturelle et qui semble tirer un trait sur tout ce qui appartient au passé. La mort de Chiang Kai-shek en 1975 et la succession prise par son fils Chiang Ching-kuo laisse cependant entrevoir un début de transformation du régime par l'intégration progressive des élites locales¹⁴.

Cette décennie voit aussi émerger une nouvelle génération de poètes qui, à la différence de beaucoup de leurs aînés, sont tous nés à Taïwan. N'ayant connue ni le continent ni la guerre, elle ne

¹⁴ Pour une approche plus complète du contexte politique de Taïwan et de son histoire, je renvoie le lecteur à l'article très complet que Fiorella Allio lui consacre dans le collectif *La Chine et la démocratie* (Allio, 2007).

voit plus aucun intérêt dans le maintien d'une littérature patriotique et nostalgique au détriment des réalités locales. Beaucoup abandonnent la poésie introspective pour prêter leurs voix aux acteurs sociaux. Cette nouvelle vague aspire à faire la synthèse des différents courants et débats vus précédemment. Cela signifie résoudre les nombreuses contradictions qu'ils ont soulevés depuis plus de vingt ans et s'accommoder du nouveau contexte de l'île. A l'encontre de l'isolement du pays, les poètes doivent s'ouvrir au monde. Les influences venues de l'Ouest ne doivent pas être cependant synonymes d'occidentalisation. Les spécificités de la langue, de l'histoire et de la culture chinoise sont donc soulignées et revendiquées sans que cela se fasse au détriment de la prise en compte des réalités locales et des lecteurs¹⁵. S'inspirant du langage courant, les poètes tendent à se simplifier leur langue en même temps qu'ils puisent leurs références plus profondément dans l'histoire d'une Chine de plus en plus lointaine et fantasmée. Ils tentent, avec plus ou moins de succès, de concilier réalisme et modernisme, leur souci d'une nation chinoise et leur amour pour Taïwan¹⁶. Ils ne souhaitent plus sacrifier la musicalité au profit d'une révolution sur le plan formel et esthétique, mais entendent plutôt combiner les deux. De nombreuses réflexions ont pour enjeux la réconciliation du fond et de la forme (Leroux, 2006 : 68-69).

Autrement dit, entre tradition et modernité les poètes de cette génération ont fait le choix de moderniser la tradition¹⁷. Leur désir est de donner naissance à une nouvelle forme d'expression, singulière et propre à la poésie moderne taïwanaise, profondément marquée par le contexte local et ce qui est entendu comme le bagage culturel chinois au crible duquel est passée l'influence de la littérature occidentale. La réussite, toute relative, de leur entreprise doit bien entendu être réévaluée à la lumière des analyses et des critiques émises au cours des trois dernières décennies¹⁸. Mais ces jeunes poètes qui commencent à publier dans les années 1970 verront pour beaucoup leur notoriété se confirmer les décennies suivantes. Parmi eux se trouvent de grands noms de la poésie taïwanaise

¹⁵ C'est à cette époque qu'émerge la « littérature du terroir » (*xiangtu wenxue* 鄉土文學) qui, au demeurant, concerne plus le domaine de la fiction que celui de la poésie. Ses promoteurs entendent trouver une assise populaire large par une prise de conscience sociale et politique. Ils se font tour à tour défenseurs des exclus du développement économique et critiques acerbes du pouvoir. Ils préfèrent rejeter le modernisme, vécu comme une insupportable forme d'impérialisme occidental, et adhérer à une littérature militante proche de celle que l'on pouvait observer sur le continent dans les années 1930. Les poètes rattachés à ce courant se réclament du réalisme. Ils brossent un portrait idéalisé du monde rural qu'ils opposent, parfois de façon caricaturale, à celui de la ville (Leroux, 2006 : 68-69).

¹⁶ C'est sur ces principes que se fonde la revue *Racines d'herbe* (*Caogen* 草根) en 1975, avec pour chef de file Lo Ching (羅青, 1948-), l'une des dernières à affirmer son militantisme sur la forme (visées normatives) et sur le fond (idéologique) (Leroux, 2006 : 69).

¹⁷ Il me paraît néanmoins plus prudent (et aussi plus juste) de nuancer la prégnance de l'opposition entre modernité occidentale et tradition chinoise dans les débats de la génération précédente. Ce qui est du ressort de l'une ou de l'autre n'est pas toujours aussi clairement défini qu'il peut l'être avec le recul du temps.

¹⁸ La réussite d'un tel programme ne pouvait être que partielle. Elle ne pouvait encore moins espérer être durable. Les décennies suivantes remettent en cause ce compromis, que se soit par le développement de nouvelles formes poétiques (postmodernisme), en raison des mutations économiques profondes ou du clivage idéologique croissant entre conscience chinoise et conscience taïwanaise (Leroux, 2006 : 69).

contemporaine : Lo Chih-cheng (羅智成, 1955-), Su Shao-lien (蘇紹連, 1949-), Pai Ling (白靈, 1951-) et Chen Li. Il faut également souligner l'autre mérite de ces auteurs, celui d'avoir poursuivi les explorations de leurs prédécesseurs, notamment dans le domaine de l'écriture poétique. C'est le cas de Chen Li qui a largement contribué au développement de la poésie dite « visuelle ». Son l'avènement avait été annoncé par l'ambitieux programme de la revue *Poésie moderne* et les poèmes de Zhan Bing (詹冰, 1921-2004) et Ling Heng-tai (林亨泰, 1924-).

Chen Li et la poésie visuelle

La poésie visuelle naît d'un mouvement international initié dans les années 1950¹⁹ et directement inspiré par les calligrammes de Guillaume Apollinaire. Hors normes, elle donne une place prépondérante à la dimension visuelle des mots ainsi qu'à l'espace dans lequel ils sont inscrits. L'écriture devient son matériau premier et elle entend en exploiter pleinement les ressources. Voie alternative au lyrisme ou au discours, elle n'hésite pas à briser le rythme du langage commun. Elle cherche par là à interpeller l'imagination du lecteur, la mettre à contribution, et repenser les contours des relations entre l'écriture poétique et l'esthétique, autrement dit entre le fond et la forme (Laureillard, 2007 : 47).

La dimension visuelle de l'écriture chinoise a, de tout temps, fait partie intégrante de la création poétique des auteurs qui travaillaient dans cette langue. Les composantes graphiques de chaque caractère et le nombre de traits qui les composent sont autant de facteurs esthétiques qui dirigent le choix de leur emploi dans la poésie chinoise traditionnelle et contemporaine (Cheng, 1977). Certains sinogrammes sont en eux-mêmes des métaphores de la notion qu'ils sont censés signifier. Ainsi le caractère qui signifie la « confiance » (*xin* 信), se compose de la clé de l'« homme » (亻) qu'il associe à la « parole » (言). L'« homme » (dans le sens « individu de sexe masculin ») (nan 男) combine les radicaux du « champ » (田) et de la « force » (力). Le caractère signifiant « (être) bon » (hao 好) semble représenter une « femme » (女) portant un « enfant » (子). Le « médiateur » (ou « intermédiaire ») (*zhong* 仲) s'écrit aussi avec l'élément de l'« homme » (亻) associé au caractère « centre » (中).

¹⁹ Ses principaux représentants sont Pierre Garnier (1928-) en France, Eugen Gomringer (1925-) en Suisse, Haroldo de Campos (1929-2003) et Augusto de Campos (1931-) au Brésil, Seiichi Niikuni (1927-1976) et Keiichi Nakamura au Japon.

Si ce courant a rencontré un certain écho à Taiwan (comme au Japon par ailleurs), il faut souligner son absence en Chine continentale. Les poètes modernistes insulaires, qui ont très tôt manifestés un vif intérêt pour la poésie occidentale et ont toujours été conscients de la richesse de leur écriture, ont joués un rôle déterminant dans la diffusion de la poésie visuelle à Taiwan. Ceux qui l'ont adoptée partagent avec leurs homologues occidentaux l'idée d'une poésie potentiellement universelle et supranationale, qui transcenderait la barrière du langage par le biais de l'image. Les poètes visuels taiwanais s'engagent à revivifier les caractères par leur répétition et leur disposition dans l'espace de la page. Ce faisant, ils interpellent tout locuteur de la langue chinoise sur la structure, le sens et l'étymologie des mots qu'ils mettent en scène (Laureillard, 2007 : 34-35).

Chen Li (陳黎, 1954-) est un poète taiwanais contemporain qui s'est particulièrement illustré dans ce courant. Né en 1954, dans la ville de Hualien, au nord-est de Taiwan, il fait ses études universitaires à Taipei, la capitale, avant de revenir enseigner l'anglais dans un lycée de sa ville natale. Il est aujourd'hui retraité. Il intitule son premier recueil « Devant le temple » (*Miao qian* 廟前, 1973-1975) en souvenir de la maison où il a vécu durant son enfance (qui faisait donc face à un temple) et en référence au mot « poésie » (*shi* 詩) qui renvoie, par l'association des signes « mot » (言) et « temple » (寺), aux caractères tracés sur les frontispices des temples. Poète et prosateur prolifique, il a traduit, en mandarin et en collaboration avec son épouse Chang Fen-ling, de nombreux auteurs anglais, est-européens et latino-américains, dont Pablo Neruda. Il revendique les influences conjointes de poètes chinois comme étrangers, anciens ou contemporains. Dans un entretien²⁰, le poète les évoque lui-même en ces termes :

Je pense qu'il est difficile pour quiconque de décrire ses influences littéraires car la plupart d'entre elles viennent inconsciemment. J'aime beaucoup de poètes, chinois et étrangers, anciens et contemporains. J'ai lu les classiques chinois, tels que les poèmes anciens du Shi Jing (Livre des Odes) ou de la poésie Yuefu (une forme de poésie chinoise de la dynastie des Han dérivée de la tradition des ballades populaires, tirant son nom du *Yuefu*, ou « Bureau de la musique », créé dans le but de recueillir des chansons). Ce sont des poèmes d'écrivains anonymes écrits il y a plus de 2000 ans. J'ai aussi lu les œuvres de plusieurs poètes de l'antiquité chinoise de Li Po (701-762) et Du Fu (712-770) à Li Ho (791-817), Li Shang-Yin (813? -858), et Huang Ting-Jian (1045-1105). Dans mes années d'université, j'ai lu des poèmes de poètes étrangers, originaux ou traduits, comme ceux de Yeats, Eliot, Rilke, Baudelaire, Rimbaud et des poètes de haïku japonais. Depuis mes études à l'université, j'ai lu et traduit les œuvres de nombreux poètes

²⁰ C'est l'explication qu'il donne dans un entretien pour le site internet *Fascicle* (n°3, hiver 2006-2007) dans la section « Poets of Taiwan » éditée par Shin Yu Pai. URL : <http://www.fascicle.com/issue03/taiwan/taiwanfront.htm>.

étrangers Larkin, Hughes, Plath, Heaney, Sachs, Paz, Vallejo, Neruda, et Szymborska, par exemple. Ils ont tous exercés une certaine influence sur mon écriture, et celle de Neruda était à la fois évidente, puisque j'ai traduit pas moins de trois volumes de ses poèmes en chinois, en collaboration avec mon épouse Chang Fen-Ling.

Il se situe aussi dans la continuité des poètes taiwanais modernes de la génération qui le précède. Parmi eux, Zhan Bing et Ling Heng-tai qui ont composé plus d'une douzaine de poèmes visuels chacun. Comme chez ces derniers, cette forme de production n'est pas la seule adoptée par Chen. Sur plus de 500 poèmes écrits par l'auteur, seule une vingtaine appartient à la catégorie « visuelle ». Mais il est sans doute l'un de ceux qui a le plus innové dans ce domaine.

Dans sa démarche, Chen en est venu à opter pour l'emploi d'un nombre limité de caractères ou de mots dans un même poème. Dans « Photographie d'un paysage de pyramide égyptienne dans le rêve d'un capitaine des pompiers » (*Xiaofangduizhang meng zhong de Aiji fengji zhao* 消防隊長夢中的埃及風景照, 1999-2002) ne figure qu'un seul et unique caractère, celui signifiant « feu » (*huo* 火). Il est répété trois cent soixante et une fois et l'ensemble est disposé dans la page en forme pyramidale. Ce choix interdit bien entendu toute lecture linéaire du poème et plus encore toute traduction de ce type. L'auteur invite ici le lecteur à percevoir sous un nouveau jour le seul caractère qu'il a choisi de mettre en scène. Isolé de tout contexte et hors de toute phrase au sein de laquelle il pourrait être noyé, le mot considéré prend une autre dimension et un autre sens. Ce n'est pas uniquement l'association des caractères « feu » qui montre une pyramide, mais le caractère en lui-même semble en représenter une d'où partent, à droite et à gauche, des étincelles. L'ensemble suggère au final une pyramide se consumant dans les flammes, en rapport avec le titre.

Photographie d'un paysage de pyramide égyptienne dans le rêve d'un capitaine des pompiers

消防隊長夢中的埃及風景照

火
火火火
火火火火火
火火火火火火火
火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火
火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火火

A l'inverse, Chen Li combine trois cent cinquante-deux caractères différents dans « la nappe de petit déjeuner d'un entomologiste solitaire » (*Gudu kunchong xuejia de zaocan zhuojin* 孤獨昆蟲學家的早餐桌巾, 1999-2002). Disposés dans un bloc rectangulaire qui rappelle la forme d'une nappe, ils ont pour seul point commun de contenir chacun l'élément de l'« insecte » (虫). L'association de ces mots ne constitue pas de phrases cohérentes du point de vue textuel. Comme le poème précédent, il n'a aucune signification pour une lecture linéaire et aucune traduction possible vers une autre langue. L'auteur explique lui-même qu'il a choisi ces caractères, dont beaucoup sont peu utilisés dans le langage courant, sur la seule base de données d'un ordinateur. Ce poème est donc aussi le fruit de la technique informatique moderne qui permet de retrouver un grand nombre de caractères seulement à partir d'un de ses éléments. Tous ceux-là partagent donc une accointance visuelle et, comme le souligne également Chen Li, ce poème se retrouverait « grandement défiguré

et dénaturé » s'il était imprimé en caractères simplifiés (Chen, 2003). Marie Laureillard en donne l'interprétation suivante : « Malgré le sentiment de solitude qui l'étreint, et que laisse peut-être deviner l'espace laissé blanc ici ou là, l'entomologiste voit sa vie envahie par l'objet de son étude, l'insecte, dont le grouillement est matérialisé par la reprise inlassable d'un même élément graphique » (Laureillard, 2007 : 42).

La nappe de petit déjeuner d'un entomologiste solitaire

孤獨昆蟲學家的早餐桌巾

蚋 虻 虬 虻 虱 蚋 蚋 虻 虻 虻 虻 虻 虻 虻 虻
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋
 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋 蚋

En 1995, Chen Li compose « la symphonie belliqueuse » (*Zhangzheng jiaoxiangqu* 戰爭交響曲). Ce poème se divise en trois parties, pour les trois mouvements d'une symphonie (thème, développement et conclusion). Il se compose de seulement quatre caractères très proches visuellement. Mais c'est sans doute son auteur qui en parle le mieux :

J'ai écrit un poème intitulé « Symphonie belliqueuse ». Il est très long mais n'est composé que de quatre caractères différents qui se répètent (on peut aussi dire qu'il n'y en a qu'un seul et trois variantes) : le caractère principal, *bing*, un élément supérieur sur un trait horizontal soutenu par deux traits obliques, signifie « soldat ». Deux autres, *ping* et *pang*, chacun un seul trait oblique, sont des onomatopées qui claquent à les entendre comme un coup de fusil ; à les voir ils font penser à un soldat qui a perdu une jambe ; ils se combinent pour former le mot « ping-pong ». Le quatrième, *qiu*, qui n'a pas de traits obliques, désigne un tertre et fait allusion à une tombe. J'imagine que ce poème est difficilement traduisible dans une langue étrangère (Chen, 2003).

Le premier mouvement (le thème) de la symphonie présente donc une armée de « soldats » (*bing* 兵) bien en rangs, semblant se rendre à la bataille. Le second mouvement (développement) montre dans ses premières lignes des soldats mutilés, symbolisés par les *ping* (兵) et les *pang* (兵), parmi d'autres encore valides. Au fur et à mesure que l'on descend on ne trouve bientôt plus que des blessés dans des lignes de plus en plus clairsemées. Il faut également souligner la dimension sonore de cette seconde partie. L'alternance des *ping* et des *pang* reproduit le bruit des échanges des coups de feu. Ils deviennent de plus en plus rares et espacés au fur et à mesure que diminue le nombre de caractères qui représentent chacun un soldat. Le troisième mouvement (conclusion) est à nouveau une succession bien ordonnée d'éléments, mais cette fois de « tertres » (*qiu* 丘) qui symbolisent les tombes des soldats défunts. Marie Laureillard suggère également que le procédé choisi par l'auteur « peut faire songer à certaines méthodes divinatoires chinoises anciennes, où une partie du caractère, désignée par le hasard, est interprétée par le devin afin de répondre à une question posée » (Laureillard, 2007 : 45).

Sans jamais recourir au discours, et par son dispositif visuel et sonore²¹, « la symphonie belliqueuse » décrit avec force l'horreur de la guerre. Elle souligne une autre facette de l'auteur et de son œuvre, à savoir l'expression d'une conscience sociale et politique.

Décrire Taïwan et sa situation

Cette prise de conscience se manifeste par un retour à la culture et aux réalités de Taïwan. Elle se fait l'écho des préoccupations de toute une frange de la population, le plus souvent celle des laissés-pour-compte. Chez certains poètes, elle se double de la promotion d'une identité bien distincte de la Chine continentale qui continue de revendiquer la souveraineté sur l'« île rebelle ». L'irrédentisme chinois²², dans son attitude la plus menaçante, est dénoncé par ces auteurs²³. Plusieurs poètes, dont Chen Li, mettent aussi en avant l'argument de l'écriture pour affirmer cette différence. Alors que la Chine simplifie les sinogrammes à partir des années 1960, les caractères sont conservés à Taiwan²⁴ dans leur forme dite « complexe » ou « traditionnelle ». Comme beaucoup de Taïwanais, ces poètes militants ne se reconnaissent plus dans le langage courant utilisé de l'autre côté du détroit. Cette langue chinoise standardisée et partagée par les populations des deux rives a considérablement changé entre le début des années 1950 (fin des conflits armés dans la guerre civile entre nationalistes et communistes) et la fin des années 1980 (reprise des contacts entre les deux rives), et de façon séparée et autonome en raison de l'état de guerre permanent²⁵. Ces décennies de politiques culturelles distinctes, voire opposées, ont aussi amplifié cet effet d'altérité dans la manière d'être, de se comporter, de voir le monde et de se référer à la tradition culturelle chinoise. Cette étrangeté, et parfois cette incompréhension, n'échappe pas à l'expression poétique.

Un an avant « la symphonie belliqueuse », Chen Li écrivait « la leçon de ventriloquie » (*Fuyu ke* 腹語課, 1994). Ce poème joue moins sur l'aspect visuel et formel que sonore. Il se constitue de deux séries de caractères homophones entrecoupées de morceaux de phrases. Les deux

²¹ Le lecteur trouvera sur notre carnet de recherche, en pièce attachée à ce texte, « la symphonie belliqueuse » dite par son auteur ainsi qu'une animation réalisée par Wu Hsiu-ching sur le thème du poème.

²² En Chine, doctrine selon laquelle Taïwan est historiquement un territoire de langue et culture chinoise. Pour cette même raison, le territoire chinois ne sera considéré comme « réuni » qu'une fois Taïwan récupérée (après Hong-Kong et Macao).

²³ En 2005, l'Assemblée Nationale de la République populaire de Chine vote une loi antisécession qui prévoit la mobilisation immédiate de moyens militaires dans le cas où Taïwan déclarerait son indépendance de façon formelle.

²⁴ C'est également le cas à Hong-Kong et Macao.

²⁵ C'est dans ce sens que Chen Li parle de son « chinois-taïwanais » (*taiwan zhongwen* 台灣中文), titre qu'il donne au texte offert à la revue *Missives* (Chen, 2003).

premières lignes sont une succession de caractères qui se prononcent « wu » au quatrième ton²⁶. Les quatrième et cinquième lignes reprennent les mêmes mots, cette fois énoncées en sens inverses. Ces deux séries n'ont aucun sens pour une lecture linéaire. Elles sont suivies du même début de phrase entre parenthèses : « je suis doux ... » (*wo shi wenrou de* 我是溫柔的). Les lignes 7 à 11 forment une seule strophe et se composent uniquement de caractères qui se prononcent « e » au quatrième ton. Le poème se termine, en douzième ligne, par une autre bribe de phrase entre parenthèses qui complète celle des lignes 3 et 6 : « ... et gentil » (*erqie shanliang* 而且善良).

Les caractères utilisés des deux séries d'homophones sont pour la plupart peu utilisés dans le langage courant, voire dans la littérature contemporaine. Par cette énonciation laconique sur un même quatrième ton, l'auteur crée donc volontairement un effet d'étrangeté (Yeh & Malmqvist, 2001 : 46-49). Celui-ci est renforcé par la répétition du premier caractère du poème (惡) au début de la seconde série et dont les deux prononciations différentes ont une connotation négative, signifiant respectivement « haïr » et « le mal ». Inversement, les deux bribes de phrases appartiennent au langage courant. Elles sont très accessibles au lecteur et agréables à l'écoute. La phrase qu'elles forment fait peut-être référence à une chanson populaire du début des années 1990, « Je suis laid mais gentil » (*Wo hen chou, keshi wo hen wenrou* 我很醜可是我很溫柔) dont les paroles ont été écrites par la poétesse taïwanaise Hsia Yü (夏宇, 1956-) (Laureillard, 2007 : 43).

La confrontation des deux séries de caractères homophones à une phrase issue du langage (ou de la culture) populaire autorise plusieurs interprétations. Les deux blocs représentent-ils une Chine écrasante et menaçante signifiée par le caractère 惡, tandis que la phrase « je suis doux et gentil » symbolise une Taïwan pacifique qui signale discrètement sa présence au monde ? S'agit-il d'une opposition entre une culture classique faite de mots désuets et une culture populaire accessible et vivante ? Cette confrontation suggère-t-elle le glissement d'une poésie coupée des réalités locales et du langage courant vers des compositions plus proches des préoccupations

²⁶ La langue chinoise compte quatre tons. Une même syllabe peut ainsi se prononcer de quatre façons différentes, ce qui la fait généralement correspondre à un autre mot, ayant une autre signification. Ainsi la syllabe « *guai* » peut s'écrire 乖 (premier ton) et signifier « sage », ou encore 怪 (quatrième ton) qui veut dire « bizarre ». Cette caractéristique de la langue chinoise est une ressource importante pour les poèmes classiques qui utilisent parfois un mot pour en signifier un autre dont la prononciation est identique ou avec un autre ton. Dans un vers de Li Shang-yin (李商隱, v.812-v.858), « le ver produit la soie jusqu'à sa mort » (*chuncan dao si si fang jin* 春蠶到死絲方盡), le mot « soie » (*si* 絲, premier ton) renvoie à la « pensée » (*si* 思, premier ton) pour un être aimé. Ce détournement par homophonie donne ainsi une efficacité symbolique à certaines choses dans la culture populaire. A Taïwan, le « navet » (*caitou* 菜頭, quatrième et deuxième ton) est associé à la « chance » (*caitou* 彩頭, troisième et deuxième ton). Le chiffre 9 (*jiu* 九, troisième ton), renvoie à la longévité, car « longtemps » se prononce aussi « *jiu* » (久, troisième ton). A l'inverse les hôpitaux n'ont pas de quatrième étage, car le chiffre 4 (*si* 四, quatrième ton) se prononce comme la « mort » (*si* 死, troisième ton).

taïwanaises et compréhensibles par le plus grand nombre ? Evoque-t-elle la volonté d'abandonner le carcan du rythme et des homophonies imposées par la poésie classique ? Peut-être tout à la fois.

La leçon de ventriloquie

腹語課

惡勿物務誤悟鷓鴣驚蕩嚙龔甌瘡迺埡芬

軌杙葵驚聖沕迺選盜硯物阢軌焠脆燭抗吼

(我是溫柔的……)

吼抗焠脆焠軌阢物硯盜選迺沕聖驚葵杙軌

芬埡迺瘡甌龔嚙蕩驚鴣鷓悟誤務物勿惡

(我是溫柔的……)

惡餓俄鄂厄遏鏢扼鱷龔餒僻蜚搨圖軛猓猓

顎呃愕噩軛阢鵝聖諤蛇砭破權鐘岷壩扼齶

萼萼啞愕搯詔闕頰場場頰闕詔搯啞萼萼

齶扼壩岷鐘權破砭蛇諤聖鵝阢軛噩愕呃顎

猓軛圖搨蜚僻餒龔鱷扼鏢遏厄鄂俄餓 (

而且善良……)

La génération qui succède à celle de Chen Li, celle des jeunes poètes contemporains, ne perd pas de vue ces inquiétudes d'ordre politique, pas plus que les dures réalités sociales. Taïwan est, aujourd'hui plus que jamais, soumise aux impératifs de la compétition économique, notamment en raison de l'inexorable montée en puissance de la Chine voisine. Si cette dernière n'a toujours pas renoncé à ses vues sur l'île, une incontestable ouverture est à l'œuvre entre les deux rives depuis le début des années 1990. Avec elle, des échanges de plus en plus soutenus ont lieu entre Taïwan et le continent. Avec l'enrichissement économique, les contacts avec le reste du monde sont aussi devenus plus fréquents. De nos jours, Taïwan est indiscutablement au cœur de la globalisation. Cette jeune génération n'a pas souffert les affres de la loi martiale et n'a connu que la démocratie. Ses questionnements sont différents, son attitude aussi. Plus sûre de son ancrage à Taïwan et de son identité que la génération précédente, elle est aussi plus empreinte de doute quant à son avenir.

Ainsi l'introspection connaît-elle un retour en grâce dans les poèmes contemporains. Il n'est pas question pour autant de revenir sur les fondations de la poésie moderne, solidement établies depuis les années 1970.

Le poète Tom Houng (黃同弘, 1976-) illustre parfaitement cette nouvelle génération. Fils d'ouvrier, puis ouvrier en bâtiment lui-même, il passe toute une partie de son adolescence sur les chantiers. Sa scolarité est en conséquence très chaotique. A 18 ans il part étudier à Taipei, mais échoue. Lecteur compulsif, il découvre la poésie et ne tarde pas à publier. Dans son expérience de la vie, il puise une écriture acerbe et tranchante. « La pauvreté est pour lui un levier et les mots sont une arme pour massacrer le monde » (Yung *et alii*, 2008 : 122-123).

Dans un long poème intitulé « La Balançoire » (Yung *et alii*, 2008 : 46-52), Tom Houng invite le lecteur à faire un tour complet de Taïwan. Il lui fait parcourir de nombreux lieux de l'île, qu'il prend soin de nommer chaque fois et dont la plupart sont touristiques²⁷. Les descriptions de « La Balançoire » sont ordinaires, parfois monotones. Elles donnent une impression de mélancolie. Le vocabulaire qu'il emploie est très simple et le langage emprunté à la vie quotidienne. Le poème reste cependant très rythmé par les longueurs irrégulières de ses vers. Ce qui semble être au départ le souvenir heureux d'un voyage en famille s'achève sur la rupture d'un couple. Le choix du titre, répété au début et à la fin du texte dans la phrase « elle a épousé une balançoire », éclaire le poème d'un jour nouveau et fait directement allusion à la « profonde incertitude concernant le statut de Taïwan sur la scène internationale » (Yung *et alii*, 2008 : 15-17 et 46-52).

Depuis plus d'un demi-siècle et l'avènement de la poésie moderne à Taïwan, le choix des mots s'est imposé comme l'axe stratégique de la création poétique et le centre des débats sur la forme que la poésie doit emprunter. Les auteurs taïwanais ont cherché à exploiter les ressources de leur écriture. Le courant qui a sans doute le plus poussé cette entreprise est celui de la poésie visuelle. Le mot (ou le caractère) y a même pu prendre une place prépondérante, au détriment du lyrisme et de la musicalité. La recherche du sens passe par l'étymologie et l'aspect formel du (ou des) caractère(s) mis en scène dans la page. Le mot en lui-même devient le miroir de l'introspection du poète ou d'une réflexion sur les réalités de la société. De manière générale, la poésie moderne a

²⁷ Tom Houng reprend ainsi un thème développé par Chen Li au début des années 1990 dans le recueil « Aux confins de l'île » (島嶼邊緣, 1993-1995). Il y met en avant l'histoire et la géographie taïwanaises, plus particulièrement celle de la région de Hualien dont il est lui-même originaire. Chen montre aussi sa sensibilité pour les questions identitaires inhérentes à Taïwan, qu'elles concernent la majorité han (d'origine chinoise) ou aborigène. C'est à cette même époque que la politique culturelle du gouvernement connaît un revirement. L'histoire, la géographie et la culture de Taïwan, jusqu'alors marginalisées dans les programmes scolaires et écrasées par la place occupée par la Chine, sont réhabilitées et plus amplement traitées (Chang, 2005).

écarté le langage classique pour se rapprocher du vocabulaire courant. Ce fait témoigne des forces à l'œuvre à Taïwan durant toute cette période et dont le moteur réside dans les tensions entre une modernité venue d'Occident et une tradition bâtie autour de l'identité culturelle chinoise. Le contexte local, celui de Taïwan, est le troisième pied du tripode de la poésie taïwanaise contemporaine. Rompant définitivement avec la figure imposée du poème patriotique d'après-guerre, les poètes ne font plus abstraction des réalités sociales et des incertitudes sur le devenir de leur pays. Leurs mots, simples, se font l'écho de la voix des plus démunis. Ils dénoncent aussi l'attitude guerrière du voisin chinois et l'isolement de Taïwan face à la communauté internationale. Pour voir et pour entendre ce qu'ils ont à nous montrer et à nous dire, il faut non seulement regarder et écouter les mots de la poésie moderne taïwanaise, mais aussi faire des allers-retours constants avec le contexte bien particulier de sa création.

Bibliographie

- ALLIO F., 2007. « Démocratisation et processus électoral à Taiwan », in DELMAS-MARTY M. et WILL P.-E., *La Chine et la démocratie*. Paris, Fayard : 735-802.
- CHANG B.-Y., 2004. « De la taiwanisation à la dé-sinisation. La politique culturelle depuis les années 1990 », *Perspectives chinoises*, 85, 2004, [En ligne], mis en ligne le 1 septembre 2007, Consulté le 07 mars 2010. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/document682.html>.
- CHEN L., 2003. « Mon chinois taiwanais » (Wo de Taiwan zhongwen 我的台灣中文) (traduction : Martine Vallette-Hémery), *Missives*, « Sinitudes », numéro spécial.
- CHEN M.-J., 1996. « Taiwan zhanhou yuyan kecheng yu jiaoxue yanbian qushi zhi yanjiu » (Etudes sur le programme et les transformations de l'enseignement de la langue à Taiwan durant l'après-guerre), Taipei, Université normale de Taiwan, Mémoire de thèse.
- CHENG F., 1977. *L'écriture poétique chinoise*. Paris, Seuil.
- HSIAU A.-C., 2000. *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism*. New York, Routledge.
- LAUREILLARD M., 2007. « La poésie visuelle taïwanaise : un retour aux origines de l'écriture », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*, 2 | 2007, [En ligne], mis en ligne le 15 juin 2009, Consulté le 07 mars 2010. URL : <http://transtexts.revues.org/index72.html>.
- LEE H.-F., 2004. *Histoire de Taïwan*. Paris, L'Harmattan.
- LEROUX A., 2006, « Les mouvements poétiques à Taïwan des années 1950 à la fin des années 1970 », *Perspectives chinoises*, 97 : 60-69.

Perspectives chinoises, 2000. « Dossier : les dynamiques identitaires à Taiwan », 57 : 44-91.

SHIN Y.-P., *Fascicle*, 3, hiver 2006-2007, [En ligne], Consulté le 07 mars 2010. URL : <http://www.fascicle.com/issue03/taiwan/taiwanfront.htm>.

YEH M., MALMQVIST N.-G.-D., 2001. *Frontier Taiwan. An Anthology of Modern Chinese Poetry*. New York, Columbia University Press.

YUNG M.-H. *et alii*, 2008. *De l'infidélité. Anthologie de la poésie contemporaine de Taiwan*. Paris, Buchet/Chastel.

Bibliographie complémentaire

Certaines références n'ont pas été utilisées pour l'écriture de cet article (et ne sont donc pas mentionnées dans la notice précédente) mais n'en méritent pas moins l'attention du lecteur. Il y trouvera peut-être les compléments qu'il est en droit d'attendre.

MARCHAND S., 2009. *Sur le fil de la mémoire. Littérature taïwanaise des années 1970-1990*. Paris, Tigre de Papier.

YEH M., MALMQVIST N.-G.-D., XU H.-Z., 2006. *Sailing to Formosa. A Poetic Companion to Taiwan*. Washington, University of Washington Press.

La page web de Chen Li (qui dispose d'une entrée en français) est consultable à l'adresse URL suivante : <http://dcc.ndhu.edu.tw/chenli/>

Résumé : Ce qu'il faut voir et ce qu'il faut entendre : les mots de la poésie moderne taïwanaise en langue chinoise.

Comprendre la poésie moderne taïwanaise exige qu'on la replace dans son contexte. Apparue à la fin des années 1940, lorsque le gouvernement nationaliste chinois de Chiang Kai-shek s'exile à Taïwan, elle se démarque du carcan patriotique imposé pour l'effort de guerre contre le communisme. Plusieurs courants se disputent sur les contours formels et le sens que doit prendre cette nouvelle poésie. Le débat repose essentiellement sur le choix entre tradition (chinoise) et modernité (occidentale). La synthèse s'opère sous la génération suivante (dans le courant des années 1970). La rencontre entre ces deux termes donne lieu à des nouvelles explorations des ressources de la langue chinoise. L'une de ces expériences aboutit à la poésie visuelle. Avec Chen Li (1954-), les mots (ou caractères) deviennent le cœur du poème structuré non plus par le rythme mais par sa mise en page. Au cours des deux dernières décennies, le contexte de Taïwan s'impose comme un thème majeur d'une poésie qui ne s'écrit plus dans un langage classique mais dans une langue proche du quotidien.

Mots-clés : Taïwan – Poésie visuelle – Chen Li – Tradition – Modernité – Identité taïwanaise.

Présentation biographique :

Jérôme Soldani est doctorant en anthropologie en troisième année de thèse à l'Institut d'Ethnologie Méditerranéenne, Européenne et Comparative (IDEMEC, laboratoire CNRS, UMR 6591). Allocataire de recherche et moniteur au département d'anthropologie de l'Université de Provence, il est aussi membre permanent du Groupe Français de Recherche sur Taiwan (CNRS, GDR n°2991). Ses recherches portent sur les tensions entre tradition et modernité qui sont à l'œuvre dans la société taïwanaise, par le prisme du baseball, son sport national. Elles s'appuient sur plusieurs enquêtes de terrain en milieu professionnel et amateur, urbain et rural, han (chinois) et aborigène. Elles s'intéressent aussi à la rhétorique des supporters dans les tribunes et des emprunts qu'ils font à la culture traditionnelle et populaire.

L'étude du baseball permet de s'interroger sur les techniques corporelles et leur transmission, l'éducation et le statut de la morale, les conceptions du temps et de l'espace, les représentations de la chance, du hasard et du destin, les réappropriations stylistiques et imaginaires du jeu, son inscription dans les enjeux locaux et globaux, politiques et identitaires, ainsi que sur le processus de diffusion de ce sport à Taiwan.