

Chen Li, le poète funambule

Né en 1954 à Hualien, petite ville de la côte Est de Taiwan, Chen Li est l'auteur d'une œuvre poétique qui s'étend sur plus de quarante ans et comprend une quinzaine de recueils. La poésie taïwanaise a connu une évolution radicale depuis les années 1950 où les poètes, tenants du vers libre, adeptes d'un discours à la fois anticommuniste et nostalgique du continent, après l'exode dans l'île de Chiang Kai-shek et de ses partisans, dissociaient la poésie de la culture populaire. Depuis les années 1980, ils manifestent une conscience sociale grandissante et s'interrogent sur la fonction et la place de la poésie, qu'ils sortent de ses frontières et mêlent à la chanson ou mettent en valeur par les multimédias.

Chen Li illustre pleinement ces nouvelles tendances, n'hésitant pas à tirer des vidéos de ses poésies ou à les mettre en musique. Toujours en quête de styles nouveaux, il alterne les registres, expérimente tous les genres : poésie d'histoire, poésie engagée, poésie érotique, écriture intimiste ou ludique, lyrique

ou prosaïque. Selon le mot du poète Yu Kwang-chung, il « excelle à appliquer l'esthétique poétique occidentale à des thématiques liées à Taiwan. Il puise son inspiration non seulement dans la littérature anglo-américaine, mais également dans la littérature latino-américaine, qui l'aide à façonner un style d'écriture original, combinant violence et délicatesse, audace et tendresse. »

En effet Chen Li rend inlassablement hommage à sa ville natale de Hualien aux « Vagues Tourbillonnantes », cette « ville alanguie » qu'illuminent ses souvenirs d'enfance, située aux « confins de l'île », comme l'indique le titre d'un de ses poèmes. Il explore les différents visages de Taiwan en puisant aussi bien dans le quotidien que dans le passé aborigène, portugais, hollandais, chinois ou japonais de cette île du Pacifique à la culture multiple et métissée. Opposé à l'ethnocentrisme chinois, il envisage sous un angle positif la position marginale de son pays par rapport au continent, celle de sa ville natale de Hualien sur l'île, celle des aborigènes vis-à-vis de la culture dominante, mettant en avant l'identité culturelle composite de Taiwan.

Le poème *Ciboule*, à l'écriture sobre dépouillée de toute ornementation, reflète ainsi ces influences multiples qui se sont succédé au cours de l'histoire ainsi que la diversité linguistique qui en découle : le taiwanais, le hakka, le mandarin et le « mandarin de Taïwan » cohabitent à côté de nombreux termes japonais demeurés en usage à Taiwan depuis la période de gouvernance japonaise (1895-1945). D'autres poèmes sont émaillés de termes issus des langues aborigènes.

En poète historien, Chen Li se remémore le temps où Chiang Kai-shek ne songeait qu'à contre-attaquer le continent chinois dans son vain rêve de reconquête (*Ciboule*). Il s'engage ouvertement contre la dictature d'autrefois dans *Autocratie* et dans *Février*, une évocation des tristes événements du 28 février 1947, lorsque une terrible répression s'abattit sur la population locale révoltée face à l'attitude des nationalistes récemment arri-

vés dans l'île, alors perçus comme de nouveaux colonisateurs : « rébellion contre un gouvernement étranger ».

Dans *Formose, 1661*, le lecteur est entraîné vers un passé plus lointain, le XVII^e siècle, époque où Taïwan était gouvernée par les Hollandais, peu avant d'être prise en 1662 par Zheng Chen-kong, général légitimiste de la dynastie des Ming. *Santiago, 1626* nous rappelle comment les soldats espagnols furent conquis par la beauté de l'île. Le long et ambitieux poème *Les gorges de Taroko, 1989* souligne à travers l'évocation d'un site naturel emblématique proche de Hualien la complexité du destin de Taiwan. Les mots font écho aux déchirures de l'histoire, révélant l'influence de Pablo Neruda (1904-1973), dont Chen Li a traduit plusieurs ouvrages en chinois. La langue puissante du poète chilien, le rôle qu'il se donne de porte-parole des souffrants, sa propension à associer des termes antithétiques pour exprimer sa profonde foi en l'homme et en sa capacité à se relever, l'ont profondément marqué. La longue énumération de noms propres cités dans *Les gorges de Taroko, 1989* retient la technique de catalogage propre à Neruda : quarante-huit noms de lieux dans la langue de l'une des ethnies aborigènes de l'île, les Atayals, sont ainsi égrenés. Dans cette histoire en vers sont ménagés certains effets de surprise. Ainsi, si l'on pourrait penser de prime abord lire la description d'un paysage chinois traditionnel aux monts escarpés noyés de brume, cette impression est bientôt démentie. Les chefs-d'œuvre picturaux de la dynastie des Song apportés lors de l'exode des nationalistes à Taiwan ne suffisent pas à effacer le passé insulaire : « vous n'êtes pas un paysage de Chine lointain et nébuleux » ; « vous n'êtes ni paysage antique, ni peinture chinoise ». Ce poème lyrique s'achève sur un message de sagesse à travers l'évocation de chants bouddhiques dans un temple du sommet de la montagne : le cœur humain, aussi vaste que le paysage des gorges de Taroko, apaisera et transcendera toutes les peines, toutes les amertumes, toutes les frustrations.

S'il est attaché à ce pays peuplé de faisans noirs à longue

queue et de serpents aux cent pas, cet esprit curieux se veut également réceptif aux sons du monde : « A présent, ce que tu entends / c'est la voix du monde / ce sont des battements de cœurs / le tien, ceux de tous les morts / et de tous les vivants » (*Les confins de l'île*). Peu enclin à voyager, Chen Li voit dans la poésie le meilleur moyen de communiquer avec tous les peuples, à qui il déclare envoyer des cartes postales sous forme de poèmes. Ainsi s'adresse-t-il à l'un de ses compositeurs de prédilection, Olivier Messiaen : « J'habite l'ancienne Asie / et toi la lointaine Europe / quelqu'un retourne la planète / nous perdons pied, chavirons ensemble / dans un océan de mélancolie » (*Cartes postales pour Messiaen*).

Demeurant aux « confins de l'île », le poète est ainsi ouvert à toutes les influences, à toutes les découvertes. Innombrables sont les jeux intertextuels et les hommages, comme ceux adressés à Baudelaire : « Ah ! déesse du mal, reine du matin » (*Bleu matinal*) ; « certains choisissent de vivre à l'ombre des métaphores ou des forêts de symboles » (*Au coin de nos vies*) ; « je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses » (citation, *La ballade du poisson de bois*). Il lance des clin d'œil à Shakespeare (*Quatre divagations*), à l'écrivain chinois Pu Songling (1640-1715) auteur de contes merveilleux (*Pianpian, la sylphide*), aussi bien qu'au poète anglais romantique John Keats (1795-1821) (*Leçon de traduction*) ou au poète péruvien César Vallejo (1892-1938) à l'univers chaotique et angoissant (*Exercices de haut vol*).

Lui-même, traducteur de Philip Larkin, Ted Hughes, Sylvia Plath, Seamus Heaney, Pablo Neruda, Octavio Paz, Tomas Tranströmer, Wislawa Szymborska et Yosano Akiko, Chen Li voit dans l'écriture littéraire une sorte de traduction au second degré, plus indirecte, moins immédiate, désacralisant ainsi l'acte d'écriture conformément à l'esthétique post-moderniste qu'il revendique : « J'ai le sentiment qu'écrire est une autre forme de traduction : pendant que j'écris, j'intègre et je fonds dans mon œuvre mes expériences de lecture, de traduction, de

contact avec les autres langages (anglais, japonais, etc. ; musique, peinture, etc.) plus ou moins consciemment. », déclare-t-il. Si son écriture est nourrie de sa connaissance des poésies étrangères et de sa propre pratique de la traduction, elle se réfère aussi à la tradition chinoise, qui occupe toujours une place importante dans l'enseignement scolaire taïwanais, comme à une source d'inspiration parmi d'autres : Chen Li dit apprécier l'antique *Livre des Odes* (*Shijing*), la poésie *yuefu*, ainsi que les immenses poètes que furent Li Bai (701-762), Du Fu (712-770), Li He (791-817), Li Shangyin (813?-858) et Huang Tingjian (1045-1105).

Ses goûts éclectiques l'ouvrent aussi à d'autres domaines qu'à la littérature. Épris d'art et de musique, il tire son inspiration tantôt de peintres – Monet, Miró, Balthus, Buffet, Li Keran –, tantôt de compositeurs – Schubert, Mahler, Debussy, Messiaen. Les termes qu'il emploie témoignent de sa familiarité avec la musique occidentale (aria, adagio, glissando) et chinoise (le poisson de bois). Ces musiques ou peintures qu'il affectionne, il les traduit en poèmes, adepte d'une conception élargie de la traduction et considérant l'écriture poétique comme non figée, toujours transformable, malléable, susceptible de donner lieu à une infinité de créations nouvelles.

Un funambule préoccupé par des sujets aussi graves que « le temps, l'amour, la mort, la solitude, la foi, le rêve », « parcourant prudemment la terre / portant une vie flottante / au bout d'une perche en bambou inclinée / au bout d'un crayon imaginaire », tel nous apparaît le poète Chen Li, qui tremble dans les airs et réinvente les lois de la physique en s'efforçant de trouver son équilibre sur la corde de l'art, entre rêve et réalité, entre rire et larmes : « voilà que tombé en l'air, je prolonge vos éclats de rire » (*Le funambule*). Pour lui, la vie, comme la poésie, relèvent de l'art du cirque, de la magie, dans un monde enchanté en perpétuelle transformation, où tout est possible : « Il suffit d'y croire pour faire d'un mouchoir un tapis volant ! » (*Le magicien*) Car la poésie de Chen Li, c'est une voix qui rejette la

logique ordinaire et qui crée un monde insolite né des métamorphoses du quotidien. C'est une voix singulière qui chante les jardins, les arbres, les papillons, les oiseaux, ou encore la femme aimée.

Cette ambivalence, cet humour teinté d'amertume propres au clown ou au funambule imprègnent toute son écriture. Pour Chen Li, « un poème, comme un foyer, est un doux fardeau / abritant amour, désir, peine et chagrin, contenant le meilleur et le pire » (*Au coin de nos vies*). Une angoisse face à l'inexorable fuite du temps sourd par moments à travers les mots : « Le chien du temps vient nous mordre / il déchire nos manches, ne laisse que deux ou trois / lambeaux d'oubli » s'écrie-t-il face à un tableau de Miro (*Le chien qui aboie à la lune*). « Nous sommes tous suspendus / au-dessus des abysses du temps », nous rappelle-t-il d'un ton mélancolique (*Cartes postales pour Messiaen*). Une rivière coule dans une tasse de thé où se dessinent les ombres du temps : la vie va et vient, aussi fugace qu'une fleur de jasmin ou de camélia à peine éclosée déjà emportée par les flots (*Fleuve d'ombres*). Elle est emprisonnement spatio-temporel : « Allez les gars, venez prendre / une photo de l'existence / une prison » s'exclame-t-il dans un haïku au ton narquois. La vie n'est-elle pas aussi mince et fragile qu'une feuille de papier ? « Notre vie est notre seule feuille de papier / jonchée de givre et de poussière, de soupirs et d'ombre » (*En écoutant « Le Voyage d'hiver » par une nuit de printemps*). La vie n'est que fugitif passage sur terre : « je songe au secret de l'humble séjour ici-bas » (*Les gorges de Taroko*) ; « je vis sans savoir que la vie est un rêve » (*Chant d'une somnambule*). Ce bref séjour est parsemé de « petites morts », comme le suggère un poème éponyme inspiré d'une danse de Jirí Kylián, avant l'entrée dans le « jardin sans musique » du sommeil éternel, où « l'éléphant gris passe devant toi d'un pas lourd » comme lors d'une procession funèbre (*Berceuse animalière*). La mort serait-elle solution ultime à la souffrance humaine ?

A ces sombres pensées, Chen Li oppose la magie de la poé-

sie. Il se prend à rêver d'arrêter le temps : « Laisse le temps se figer comme les taches du léopard » (*Berceuse animalière*). Pour lui, la vie et la création poétique sont choses bien trop graves pour être prises au sérieux. Il imagine un moyen ludique de retrouver un peu de joie de vivre à l'aide d'une machine qui pourrait remettre en contact les citoyens désabusés avec une nature trop lointaine en leur distribuant à volonté nuages, insectes, oiseaux... (*Distributeur automatique pour nihilistes nostalgiques*). Adeptes des jeux et des pastiches dans une veine post-moderniste, il explore sans relâche les ressources du langage. Certains poèmes lapidaires dispersent les mots sur la blancheur de la page (*Impression marine ; Trois poèmes en quête de chanteur-compositeur*). D'autres retrouvent la puissance primitive et sacrée de l'incantation (*Les gorges de Taroko, 1989*). Le poète se réclame parfois d'une écriture à contraintes en s'imposant des règles strictes. Vouant un culte aux maîtres japonais du haïku que sont Issa et Bashō, il s'essaie ainsi à ce genre littéraire. La version modernisée qu'il en propose est un exercice de style inspiré des réalités quotidiennes, qui se muent sous sa plume en « microcosmes » pleins de fantaisie : « Il nettoie sa télécommande / avec des rayons de lune / qui filtrent entre deux maisons ». Certains de ses haïkus recourent à des jeux de mots à réinventer lors de la traduction. Un haïku constitué de dix-sept homonymes prononcés « hsi » a ainsi été traduit en s'autorisant un petit écart sémantique assorti du procédé de la paronomase : « Sur la rive les jeunes filles à la file / Mille fois le fil de soie filent et refilent / Au fil de l'eau se faufilent vers l'île »

Rêvant de transcender les frontières linguistiques, Chen Li pratique également la poésie concrète en réinvestissant les caractères chinois d'une signification nouvelle. Ainsi, *La symphonie belliqueuse* repose sur la métamorphose d'un caractère progressivement privé de ses traits constitutifs, allégorie de la mutilation et de la mort et vibrant réquisitoire contre la guerre. *Blanc* procède de la simplification d'un caractère,

« blanc », qui se transforme en caractère « soleil » puis en points pour finir par se dissoudre dans le blanc de la page : ce glissement suggère-t-il fugacité de la vie et de la lumière ou bien rappelle-t-il tout simplement la matérialité de la page où s'écrit le poème ?

La neige où s'enfoncent les pas peut elle aussi devenir métaphore de la page blanche qui se couvre d'écriture : « Des pas dans la neige / s'inscrivent dans la neige immaculée / comme une ligne griffonnée à la hâte » (*Des pas dans la neige*). Le poète, parfois, se met lui-même en scène : « Avec deux livres pour oreiller, couché à terre / dans la touffeur de la nuit, cherchant le mot juste, jambes / fléchies, genoux tremblants, je suis le premier haïku de l'été ».

Il nous suggère que la poésie est partout, à portée de main pourvu qu'on sache la percevoir : « l'arbre muet est poésie / tout comme la fleur volubile » (*Adagio*). Si on la compare parfois au mystérieux langage des oiseaux, elle ressemblerait plutôt à ses yeux au langage des poissons qu'entendait saint Antoine de Padoue. Ce dernier, qui voyait en la nature un musée foisonnant d'énigmes, de mystères et de symboles, subjugué les poissons, qui se pressèrent pour entendre son prêche, lequel allait plus tard inspirer un Lied à Mahler (*Saint Antoine prêchant aux poissons*). Ainsi, à n'en pas douter, notre poète funambule au rire tantôt léger, tantôt grinçant, croit-il profondément au pouvoir magique et indicible de la poésie, ce « chœur de sirènes aux brillantes écailles d'argent » (*La ballade du poisson de bois*).

Marie Laureillard