

# **Chen Li, un poète taiwanais contemporain : traduction et identité multiculturelle**

Marie Laureillard

Université Lumière-Lyon 2

Institut d'Asie Orientale (IAO)

Né en 1954 à Hualien, sur la côte Est de Taiwan, le poète Chen Li est l'un des praticiens les plus actifs de la poésie expérimentale de langue chinoise. A l'instar des poètes du terroir taiwanais, il chante inlassablement sa terre natale, mais en intégrant à son écriture les influences les plus variées. La poésie taiwanaise a connu une évolution radicale depuis l'époque des années 1950 où les poètes, tenants du vers libre et adeptes d'un discours anticomuniste et nostalgique du continent, 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, qui sort de ses frontières, mêlée à la chanson ou mise en valeur par les multimédias. Lauréat du prix littéraire de Taiwan pour son recueil *Pèlerinage* (朝／聖 *chao/sheng*) en 2013, Chen Li illustre pleinement ces nouvelles tendances. Il sait utiliser les moyens informatiques pour rendre son œuvre plus accessible et sort du cadre de l'écriture poétique en tirant des vidéos de ses poésies ou en les mettant en musique. Il incarne véritablement l'esprit d'avant-garde, comme le montre son goût pour la poésie concrète. Ainsi, selon le mot du célèbre poète Yu Guangzhong, il « excelle à appliquer l'esthétique poétique occidentale à des thèmes ayant trait 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. »<sup>1</sup>

Après avoir publié un recueil bilingue chinois-français de ses poèmes aux éditions Tigre de Papier (2009), nous nous demanderons quel rôle joue la notion de traduction pour Chen Li, dans la mesure où il la pratique lui-même et souligne volontiers son rôle fondamental dans l'écriture poétique, puis nous évoquerons les contraintes, les difficultés rencontrées, les stratégies adoptées pour traduire ses poèmes, ainsi que le caractère multilingue de son écriture, qui rend l'entreprise plus délicate encore.

---

<sup>1</sup> Chen Li (trad. Chang Fen-ling), *The Edge of the Island*, Bookman, 2014, quatrième de couverture.

## La traduction au cœur de l'écriture poétique

Le concept de traduction est central dans la création de Chen Li, qu'il relève du domaine linguistique, sémiotique ou médiatique, comme l'a suggéré Lee Tong King dans une récente intervention à l'université Baptiste de Hong Kong où il analysait l'interaction entre texte, traduction et technologie<sup>2</sup> : si la traduction linguistique inspire le poète et joue même un rôle dans le processus d'écriture, dans la mesure où diverses langues peuvent coexister dans un même poème, on peut aussi concevoir le remplacement d'un poème imprimé par sa version électronique comme un mode de traduction d'ordre médiatique. La transposition d'une musique, d'une peinture en poésie, ou encore l'adaptation de poésies en performances musicales peuvent être également considérées comme un genre de traduction. Chen Li se présente comme lui-même comme un poète traducteur et comme un poète traduit en reprenant à son compte cette conception élargie de la traduction, tissant un réseau transculturel sur son site internet, auquel il confère une dimension multilingue en mentionnant soigneusement les traductions de ses ouvrages<sup>3</sup>. Son œuvre a été traduite en anglais par sa femme Chang Fen-ling, alors laquelle il coopère de temps à autre, ainsi qu'en français, en allemand, en hollandais et en japonais.

Il est en effet essentiel de rappeler à quel point l'écriture de Chen Li a été nourrie de sa connaissance des poésies étrangères et de sa propre pratique de la traduction. Elle se réfère à la tradition chinoise comme une source d'inspiration parmi d'autres, même si Chen Li a apprécié la lecture du *Shi Jing*, de la poésie *yuefu*, de Li Bai (701-762), Du Fu (712-770), Li He (791-817), Li Shangyin (813?-858), ou encore Huang Tingjian (1045-1105)<sup>4</sup>.

Dans un article intitulé « Voyage entre les langues », le poète souligne précisément le caractère transculturel de sa création. Il rappelle qu'il a lui-même traduit, en collaboration avec son épouse Chang Fen-ling, nombre de poètes dont il revendique l'influence : Larkin, Hughes, Plath, Heaney, Neruda, Paz, Tranströmer, Szymborska, Yosano Akiko. La traduction est à ses yeux une autre forme d'écriture qui conduit à une lecture, à une exégèse plus approfondies : « Je traduis (...) des œuvres écrites dans d'autres langues vers le chinois. Pour moi, la traduction est un substitut de lecture et d'écriture. Je ne suis pas un lecteur actif. Pour traduire, je m'efforce de lire davantage ou plus attentivement. »<sup>5</sup> Sa propre création poétique en est ainsi vivifiée, fécondée, enrichie : « En traduisant l'œuvre des autres, j'obtiens compensation et stimulation. En traduisant une œuvre, je la crois mienne, j'ai l'impression c'est moi qui l'écris. Ainsi, pendant ou après un travail de traduction, j'en tire inmanquablement une inspiration, une dynamique pour mon écriture en me rapprochant de celle des autres. »<sup>6</sup>

Chen Li en vient même à considérer la création littéraire comme une sorte de traduction au second degré, plus indirecte, moins immédiate, désacralisant ainsi quelque peu l'acte d'écriture, conformément à l'esthétique post-moderniste dont il se réclame volontiers et où le pastiche se pratique couramment : « J'ai le sentiment qu'écrire est une autre forme de traduction : pendant que j'écris, j'intègre et je fonde 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. C'est pourquoi, en tant qu'écrivain, je voyage fréquemment entre les langues. »<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> [http://www.tran.hkbu.edu.hk/EN/Seminars/seminars\\_details.asp?ID=169](http://www.tran.hkbu.edu.hk/EN/Seminars/seminars_details.asp?ID=169)

<sup>3</sup> <http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/index.htm>

<sup>4</sup> Pai, Shin Yu (2010), "Interview with Chen Li", *Fascile*, n°3, 5 août 2010, [http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/Chenli\\_Interview.htm](http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/Chenli_Interview.htm)

<sup>5</sup> Chen Li, "Traveling between languages", in Arthur Sze (dir.), *Chinese writers on writing*, Trinity University Press, 2010, p. 238.

<sup>6</sup> Chen Li, *ibid*, p. 238.

<sup>7</sup> Chen Li, *ibid*, p. 238.

Ainsi, en traduisant plusieurs ouvrages du poète chilien Pablo Neruda, il a été profondément marqué par sa langue puissante, le rôle qu'il se donne de porte-parole des souffrants, sa propension à associer des termes antithétiques pour mieux exprimer sa profonde foi en l'homme, sa capacité à se relever : « En tant qu'écrivain, je pense que mon langage poétique et mes conceptions sont évidemment influencés par mon expérience de traducteur de Neruda. Cependant, je me demande si mon écriture (qui a pour outil le chinois) est influencée par les poèmes originaux de Neruda ou bien par les traductions en chinois que j'en ai faites. La stratégie poétique et les idées de certains de mes poèmes viennent en effet de Neruda. »<sup>8</sup> Ainsi, la longue énumération de noms propres cités dans son poème « La gorge de Taroko, 1989 » (*Tailuge. Yi jiu ba jiu* 太魯閣·一九八九), sur lequel nous reviendrons plus loin, retient la technique de catalogage propre à Neruda : quarante-huit noms de lieux de la gorge de Taroko dans la langue de l'une des ethnies aborigènes de l'île, les Atayals, sont cités pêle-mêle. L'auteur assortit cependant son poème d'une note explicative en donnant quelques exemples accompagnés de leur sens : ainsi, en langue Atayal, précise-t-il, Tupido signifie « palmier », Losao « marais », Bolowan « écho », etc.

Son goût pour le pastiche le conduit à emprunter le genre littéraire du haïku en le modernisant et en y introduisant des éléments contemporains et locaux dans deux séries de poèmes intitulées « Microcosme » (*xiao yuzhou* 小宇宙) en référence à Bartok, respectivement écrites en 1993 et en 2005-2006, où il cherche à son tour à exprimer une sensation, un instantané, un éclair de lucidité. Dans son article « Voyage entre les langues »<sup>9</sup>, Chen Li cite pêle-mêle des haïkus qu'il a tantôt lus, tantôt traduits à l'aide de la version anglaise (car il ne connaît pas le japonais), tantôt écrits, par exemple celui de Masaoka Shiki (1867-1902) :

Il lave son cheval  
Avec le soleil couchant  
Sur la mer automnale

Suit immédiatement un poème de son invention pour lequel nous avons essayé, dans la traduction française, de maintenir l'effet de surprise produit par l'évocation inattendue de rayons de lune, tout en respectant l'ordre des images. On voit ici comment par cette transposition du poème japonais, Chen Li cherche à aller de l'habituel, du quotidien, qui peut se parer d'une saveur poétique, vers l'étrange, le peu familier, pour renouveler la perception, le regard que l'on porte sur ce qui nous entoure.

Il nettoie sa télécommande  
Avec, filtrant entre deux immeubles,  
Des rayons de lune

他刷洗他的遙控器  
用兩棟大樓之間  
滲透出的月光

D'autre part, Chen Li pratique la traduction intersémiotique d'un mode de langage à l'autre, cherchant à traduire un morceau de musique ou une peinture en poésie ou à transposer une poésie en morceau de musique, voire en vidéo montrant les scènes évoquées dans le poème (dont on trouve quelques exemples sur son site internet<sup>10</sup>). Il compose une sorte d'ecphrasis d'une célèbre peinture de Miro, *Le chien aboyant à la lune* (1926) (*fei yue zhi quan* 吠月之犬)

<sup>8</sup> Chen Li, *ibid*, p. 245.

<sup>9</sup> Chen Li, *ibid*, p. 247.

<sup>10</sup> <http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/poetrymp3.htm>

(1990), qui lui inspire une réflexion sur le passage du temps : « le temps nous envoie son chien pour nous mordre » (時間讓它的狗咬我們). Ou bien il conçoit son poème concret *Blanc* (*bai* 白) (2008) comme une traduction des gradations chromatiques du peintre Marc Rothko : on y voit le caractère *bai* 白 (blanc) se muer peu à peu en caractère *ri* 日 (jour) pour se décomposer peu à peu en signes de ponctuation avant de se dissoudre dans le blanc de la page. Dans son article « Voyage entre les langues », Chen Li montre le cheminement qui l’a conduit vers la poésie concrète à partir de son goût pour la musique et la peinture : « Des compositeurs comme Bartok et Debussy m’ont influencé et inspiré dans ma prime jeunesse. Plus tard, je me suis également tourné vers Webern, Janáček, Messiaen et Berio. Après être allé à l’université, j’ai commencé à lire des ouvrages de peinture et à apprécier les œuvres de nombreux peintres cubistes surréalistes et expressionnistes — Picasso, Braque, Dali, Magritte, Ensor et Kokoschka, par exemple. Eux aussi ont joué un rôle dans mon développement esthétique. Pendant mes années d’université, un bibliothécaire m’a remis un vieux numéro de la *Chicago Review* (un numéro spécial sur la poésie concrète), publié en septembre 1967, qui m’a profondément marqué et a contribué, dans une certaine mesure, à l’écriture de mes futures poésies concrètes. »<sup>11</sup> Chen Li témoigne dans ce même article de sa faculté à traduire un langage vers l’autre, puis à s’auto-traduire, par exemple d’un poème linguistique vers un poème concret ou inversement. *Le Prélude* I, n°6 de Debussy, « Des pas dans la neige », morceau pour piano solo triste et lent invitant à la rêverie, est ainsi devenu un poème du même nom (*xue shang de zuyin* 雪上足印) (1976).

### *Des pas sur la neige*

Le froid incite à dormir,  
à dormir  
profondément, à aimer  
les sensations douces comme le cygne  
là où la neige s’amollit s’inscrit une ligne hâtivement griffonnée  
à l’encre  
blanche, toute blanche  
à cause de son humeur, du froid  
hâtivement tracée  
neige toute blanche

### 雪上足印

因冷，需要睡眠  
深深的  
睡眠，需要  
天鵝一般柔軟的感覺  
雪鬆的地方留下一行潦草的字跡  
並且只用白色，白色的  
墨水  
因他的心情，因冷  
而潦草  
白色的雪

Le poète déclare l’avoir ensuite « traduit » en poème constitué de signes de pourcentages figurant les pas dans la neige. Puis il en a tiré une nouvelle « traduction », cette fois sous forme

<sup>11</sup> Chen Li, *ibid.*, p. 239-240.

de haïku dans le recueil *Microcosme* (*xiao yuzhou* 小宇宙) (II, 47). Les sensations auditives s'y substituent à la vision inspirée par la musique de Debussy : l'image de la neige a laissé place au silence d'une chambre, les pas traversant la neige sont devenus une voix rompant le silence, mais la sensation de froid persiste :

Ta voix est suspendue dans la chambre  
rompant le silence, pour devenir  
une ampoule conversant avec le chaud et le froid

你的聲音懸在我的房間  
切過寂靜，成為用  
溫度或冷度說話的燈泡

Chen Li conçoit ainsi la poésie comme un texte non figé, modifiable, transformable, malléable, pouvant toujours donner lieu à une création nouvelle, ce qui a tout naturellement un impact considérable sur son écriture. Cependant, malgré les multiples influences étrangères qui traversent son œuvre, malgré le concept de traduction qui la sous-tend, le poète taiwanais reste avant tout préoccupé par l'histoire et l'identité de son pays, ce qui complique l'abord et l'interprétation de nombre de ses poèmes. Conscient de ces difficultés, il attache une grande importance aux traductions de son œuvre dans d'autres langues, lesquelles figurent en bonne place sur son site internet. Nous sommes restée en contact permanent avec l'auteur qui a répondu à toutes nos questions sur la signification de ses poèmes, souvent émaillés de jeux de mots, d'expressions taiwanaises et de citations ou d'allusions diverses.

## Ecueils et stratégies de traduction

En traduisant, il a paru essentiel de rendre le plus fidèlement possible les images ainsi que la prosodie du poème en respectant le découpage syntaxique. Le respect du rythme, dont il ne faut pas négliger le rôle sémantique, est en effet un élément essentiel de la traduction, comme le souligne Henri Meschonnic : « Le rythme met en question la régie du signe, le primat du sens. Le rythme transforme la théorie du langage tout entière. Il y a à en tirer les conséquences, pour la théorie et la pratique de la traduction. (...) Plus que le sens, et même là où apparemment le sens des mots n'est pas modifié, le rythme transforme le mode de signifier. Ce qui est dit change du tout au tout selon qu'on tient compte de ce rythme ou non, de la signifiante ou non. »<sup>12</sup>

Arrêtons-nous sur l'un des poèmes emblématiques de Chen Li, qui illustre son intérêt pour l'histoire insulaire : « La gorge de Taroko, 1989 » (*Tailuge. Yi jiu ba jiu* 太魯閣·一九八九). D'emblée, pour attirer l'attention du lecteur et l'inciter à réfléchir, à entrer dans l'humeur rêveuse de l'auteur, le premier vers est mis en exergue en étant séparé des autres par un blanc : « Sous la froide bruine printanière je songe au mystère de ton silence » (在微雨的春寒裡思索你靜默的奧義), pause à la fois visuelle et sonore scrupuleusement reproduite dans la version française. La richesse de l'imagerie lui permettra ensuite de décrire différentes facettes de ce site tout en s'efforçant d'explorer son passé : ces images, nous avons essayé de les rendre avec la plus grande précision possible.

---

<sup>12</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p. 97 et 102.

Dans cette histoire insulaire en vers, Chen Li ménage certains effets de surprise pour mieux exprimer sa quête identitaire. Ainsi, on pourrait croire au départ lire la simple description d'un paysage chinois traditionnel, impression qui sera clairement démentie plus loin :

les monts escarpés reposent comme un grain de sable au fond de mon cœur

nuages et brumes défilent  
le foisonnement humide émeut, s'apaise  
tendre comme le souffle  
comme la douce chute d'une feuille, le lent vol d'un oiseau  
comme la floraison d'un arbre  
sur le sommet et la falaise raides et glissants  
ta profondeur enferme le tourment et l'extase  
solennelle comme la forêt pluvieuse et dense  
et le ciel étoilé bleu sombre (...)

萬仞山壁如一粒沙平放心底

雲霧推抹  
濕潤中流轉、靜止的千綠  
那溫柔彷彿呼吸  
如一葉之輕落，如一鳥之徐飛  
又彷彿一樹花之開放  
在陡峭光滑的巖頂絕壁  
那深沉那苦惱與狂喜  
莊嚴若蒼鬱的雨林  
墨藍的星空 (...)

La question se pose ici de savoir s'il serait utile d'expliquer dans une note la notion taoïste de correspondance entre macrocosme et microcosme, selon laquelle le monde entier peut être contenu dans un grain de sable. Les images plutôt conventionnelles s'assemblent en un paysage qui pourrait être celui d'une peinture chinoise à l'ancienne, où glissent nuages et brumes, où coulent les torrents, où s'envolent oiseaux et feuilles d'arbre. Chen Li, d'emblée, nous explique qu'il s'agit d'un paysage qu'il connaît depuis l'enfance :

j'ai cru entendre l'appel de la vie à la vie  
dans l'étang profond des jeux de mon enfance

我彷彿聽見生命對生命的呼喊  
在童年遊戲的深潭

Les rochers plissés, contournés, veinés, si appréciés des lettrés chinois, deviennent des métaphores de l'histoire du lieu :

dans le rêve d'où j'ai été arraché la nuit dernière  
j'ai cru voir la passion de l'histoire  
inversée, gelée par le temps  
sur les rochers plissés, contournés  
au fond des ravins où s'éboulent les pierres  
leurs veines coulent comme les nuages et l'eau  
dans le regard infini que se lancent les montagnes

dans le reflet infini du ciel et de la terre

在昨夜驚覺的夢境  
我彷彿看見被時間扭轉、凝結的  
歷史的激情在褶皺曲折的岩面  
在亂石崩疊的谷底  
那紋路如雲似水  
在無窮盡山與山的對視間  
在無窮盡天與地的映照裡

Plus loin, un autre passage viendra corriger cette première impression. Ainsi, ce paysage minéral parcouru de torrents n'est pas la belle peinture chinoise qu'on a voulu en faire :

tu n'es ni un lointain et vague paysage de Chine (...)  
mais tu n'es ni paysage traditionnel, ni peinture chinoise  
à ton front ne sont pas accrochés *Les dix mille pins dans les montagnes et le vent* de Li Tang  
*Le voyage à travers monts et rivières* de Fan Kuan

不是迢遙朦朧的中國山水  
但你不是山水，不是山水畫裡的山水  
從你額際懸下的不是李唐的萬壑松風圖  
不是范寬的谿山行旅圖

Ici, une note indiquant que ces chefs d'œuvre picturaux de la dynastie des Song ont été apportés lors de l'exode des nationalistes à Taiwan est sans doute nécessaire, afin de mieux faire comprendre la position de l'auteur, persuadé qu'il ne suffit pas d'avoir voulu imposer la culture chinoise pour effacer le passé de l'île et n'en faire qu'une dépendance de la Chine, en dépit de la volonté des nouveaux arrivants, tel le peintre Zhang Daqian, qui « de giclées d'encre semi-abstraites a dissipé sa nostalgie » en contemplant la gorge de Taroko.

La strophe s'achève sur une note tragique (que nous respectons de notre mieux dans la traduction) avec un crescendo sémantique dans l'énumération des malheurs survenus en ces lieux culminant avec l'idée de mort :

tu me regardes à maintes reprises  
trébucher devant toi  
comme ceux qui depuis des milliers d'années en ton sein  
sont tombés, ont versé leur sang, ont péri

看著我，一次有一次地  
在你的面前仆倒  
一如千百年來那些在你懷裡  
跌倒的，流血的，死去的

Une même coupure rythmique précède l'annonce des souffrances des autochtones dans la deuxième partie de ce poème, qui en comporte cinq, pour mieux en souligner la gravité :

Combien de fois as-tu laissé tes enfants en ton sein  
tomber, se blesser, se relever  
Combien de fois les as-tu laissés dans la forêt touffue jonchée de feuilles pourries  
avancer et se perdre

多少次，你讓你的孩子在你的懷裡  
跌倒，受傷又站起來  
多少次，你讓它們在腐葉四佈的密林  
行進並且迷路

Le champ lexical relatif à un paysage de montagnes et d'eau apparaît tout au long du poème : on notera particulièrement la mention récurrente de la « grotte aux échos » (*huisheng de dongxue* 回聲的洞穴), qui apparaît comme sorte de conservatoire des voix du passé et des anciens noms de la gorge de Taroko, donc un symbole de l'histoire du lieu. La transition avec une plongée dans le passé est constituée par une remarque sur l'inéluctable fuite du temps : « Le temps coule comme une rivière jour et nuit ». Puis, au moyen d'anaphores, le poète met en parallèle les divers occupants de Taiwan qui ont tous exploité les ressources du site à leur profit. Là encore, ce rythme peut être aisément reproduit dans la traduction :

Le temps coule comme une rivière jour et nuit  
Tu as laissé les Espagnols aux cheveux rouges recueillir de la poudre d'or dans ta gorge  
Tu as laissé les Hollandais aux cheveux rouges recueillir de la poudre d'or dans ta gorge  
Tu as laissé les Chinois chassés par les Mandchous au-delà des mers recueillir de la poudre d'or dans ta gorge  
Tu as laissé les Japonais qui ont chassé les Chinois recueillir de la poudre d'or dans ta gorge

逝者如斯夫不舍晝夜  
你讓紅毛的西班牙人到你的峽口採取砂金  
你讓紅毛的荷蘭人到你的峽口採取砂金  
你被滿州人驅逐過海的中國人到你的峽口採取砂金  
你驅逐走的滿州人的日本人到你的峽口採取砂金

Il est fait allusion ici à l'arrivée des Européens au XVI<sup>e</sup> siècle, puis des Chinois légitimistes Ming au XVII<sup>e</sup> siècle et des Japonais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le blanc introduit ici crée une coupure, une pause, produisant un effet rythmique de théâtralisation, de dramatisation, que confirme le contenu tragique des trois vers suivants, se répétant presque à l'identique pour s'achever chacun par l'évocation des diverses composantes du lieu. La répétition met ici l'accent sur la succession de catastrophes vécues par les aborigènes (qualifiés tantôt de « gens tatoués », tantôt de « barbares de Taroko ») et sur l'intensité des massacres perpétrés par ces étrangers à leur rencontre. Sans doute avons-nous dans un premier temps rendu ces vers par un trop grand nombre de syllabes, nous éloignant quelque peu de la concision chinoise dans la version publiée chez Tigre de Papier :

pour bâtir des forteresses, installer des canons, tuer dans ta gorge  
pour bâtir des forteresses, installer des canons, tuer sur tes flancs  
pour bâtir des forteresses, installer des canons, tuer dans tes torrents

Nous proposons à présent une traduction plus ramassée :

pour bâtir des forts, poser des canons, tuer dans ta gorge  
pour bâtir des forts, poser des canons, tuer sur tes flancs  
pour bâtir des forts, poser des canons, tuer dans tes flots

到你的峽口築壘, 架砲, 殺人  
到你的山腰築壘, 架砲, 殺人  
到你的溪頭築壘, 架砲, 殺人



Continuant à retracer l'histoire de l'île, le poème évoque bientôt ces « Chinois chassés par d'autres Chinois au-delà des mers », qui désignent en réalité les nationalistes fuyant les communistes en 1949 : là encore, une certaine connaissance du contexte historique est nécessaire. Dans cette quête de vérité, le poème se pare bientôt d'une tonalité incantatoire, que lui confère l'anaphore « je cherche », expression répétée vingt fois : dans cette longue liste, un oiseau originaire de Taiwan, le faisan Mikado à longue queue, est évoqué pour mettre encore une fois l'accent sur la spécificité de l'île.

je cherche l'aube brumeuse  
je cherche le premier faisan noir à longue queue qui a volé dans la gorge (...)  
je cherche les étoiles pleureuses en deuil  
je cherche la lune de montagne qui s'accroche à la gorge et à la nuit sanglante (...)

我尋找濃霧的黎明  
我尋找第一隻飛過峽口的黑長尾雉 (...)  
我尋找批著喪服哭泣的星星  
我尋找吊鉤般懸起血夜與峽谷的山月 (...)

Un autre passage se réfère explicitement, cette fois, aux psalmodies bouddhiques, celles que l'on entend dans les temples zen des montagnes de la région, par l'image des vagues et par de nouveaux effets de répétitions :

les chants bouddhiques dans le temple zen au sommet  
ressemblent au battement répété des vagues

巖頂禪寺的梵唱  
彷彿那反覆的波浪

Les anaphores renforcent encore l'impression de monotonie qui se dégage des récitations de sùtras, chants liturgiques monocordes visant à susciter une humeur méditative :

Ils contiennent l'infime et l'immense  
Ils contiennent la souffrance et la joie  
Ils contiennent l'étrange  
Ils contiennent l'imparfait  
Ils contiennent la solitude  
Ils contiennent la haine

包容那幽渺的與廣大的  
包容那苦惱的與喜悅的  
包容奇突  
包容殘缺  
包容孤寂  
包容仇恨

Dans les deux premiers vers, le balancement de deux termes antithétiques peut se reproduire aisément en français. On remarque le rythme du poème chinois, qui attire d'autant plus l'attention que la longueur des vers se réduit, aboutissant à deux mots de deux syllabes, *baorong* 包容(contiennent) suivi de termes à connotation de plus en plus négative (*qitu* 奇突 :

étrange ; *canque* 殘缺 : imparfait ; *guji* 孤寂 : solitude ; *chouhen* 仇恨 : haine). En français, on retient de ce rythme cadencé le verbe « contiennent », mais le martèlement en quatre syllabes de chaque vers est difficilement imitable. Ces quatre vers insistant sur l'aspect tragique de l'existence humaine débouchent sur une sorte d'hymne à la vie et à la nature éternelle :

tout comme le bodhisattva bienveillant au regard débonnaire, tu es aussi  
la déesse de la compassion qui ne dit mot  
qui regarde placide se créer le ciel et la terre, mourir les arbres, naître les insectes  
le paysage résonne dans l'infini sidéral  
j'ai cru entendre l'appel de la vie à la vie  
à travers montagnes et eaux cristallines  
à travers la grotte aux échos éternels  
jusqu'au soir

一如那低眉悲慈的菩薩, 你也是  
不言不語的觀世音  
無緣, 同體的觀看天開地闢, 樹死蟲生  
山水有音, 日月無窮  
我彷彿聽見聲明對生命的呼喚  
穿過空明的山色, 水色  
穿過永恆的回聲的洞穴  
到達今夜

Après cette remontée dans le temps retraçant un passé tumultueux, la gorge de Taroko est comparée à une divinité bouddhique. Un retour vers une vision plus sereine de la grandeur et de l'éternité du lieu accompagné d'une envolée lyrique vient clore cette longue méditation sur l'histoire. Faisant écho au début du poème, certains vers sont repris à l'identique : « j'ai cru entendre l'appel de la vie à la vie » ou « les monts escarpés reposent comme un grain de sable au fond de mon cœur ». Parfois, nous nous autorisons une légère modification syntaxique du vers à des fins esthétiques, comme dans le cas : « le paysage résonne / l'espace sidéral est infini », qui est devenu : « le paysage résonne dans l'infini sidéral ». Cette sérénité retrouvée se trouve ainsi justifiée par l'auteur lui-même, plein d'espoir en l'avenir : « Dans *La gorge de Taroko*, je décris le paysage varié et changeant de la gorge de Taroko (site mondialement connu) pour suggérer la complexité du destin de Taiwan. Je cherche à conduire le lecteur à se pencher sur les souffrances endurées, à considérer sa culture disparue et à prendre conscience du fait que c'est un creuset rassemblant diverses ethnies, différents modes de vie, des cultures variées. Avec le temps, la gorge de Taroko ne retrouvera jamais son aspect originel et authentique, mais une nouvelle vie apportera chaleur, vitalité, harmonie et douceur. Je pense que si le cœur humain est aussi vaste et généreux que le site naturel de la gorge de Taroko, alors toute la haine, la peine, la frustration et l'amertume pourront être surmontées, admises, apaisées, exactement comme les habitants de la gorge de Taroko se sont assimilés les uns aux autres en acceptant les différentes ethniques et les douceurs et amertumes de la vie. »<sup>13</sup>

## Jeux sur la matérialité sinographique

Si cet ambitieux poème ne pose pas trop de difficultés liées à la matérialité de l'écriture chinoise, il n'en va pas toujours ainsi. Chen Li a déclaré que « le chinois, avec ses pictogrammes, ses monosyllabes, ses homonymes et ses caractères polysémiques ou de même

<sup>13</sup> Pai, Shin Yu (2010), "Interview with Chen Li", *Fascile*, n°3, 5 août 2010  
[http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/Chenli\\_Interview.htm](http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/Chenli_Interview.htm), p. 6.

prononciation ont une saveur que l'on trouve rarement dans les autres langues. »<sup>14</sup> Vouant une véritable fascination à l'écriture chinoise, il déclare : « Depuis mon enfance, j'ai toujours aimé feuilleter les dictionnaires et les encyclopédies, ou résoudre des devinettes comportant des jeux de mots. Les caractères chinois peuvent être qualifiés de *mots-images*. Chaque caractère chinois est une image, ou une combinaison d'images plus petites. En séparant ou en associant ces petits éléments, on peut créer beaucoup de nouveaux caractères ayant une signification différente. Tel est le jeu de la poésie. »<sup>15</sup> Chen Li aime interroger la nature même des caractères chinois, faisant la part belle au ludique, au pastiche dans une veine post-moderniste. Il peut composer des poèmes constitués d'homonymes, comme ce « haïku » déployant une succession de caractères prononcés *xi* :

嬉戲錫溪西  
細細夕曦洗屣躡  
嘻嘻惜稀喜

Comment, dès lors, rendre ce jeu de mots ? Il faut oser faire preuve d'audace, d'une certaine inventivité. Nous proposons l'équivalence suivante librement inspirée du poème chinois :

Sur la rive les jeunes filles à la file  
Mille fois le fil de soie filent et refilent  
Au fil de l'eau gentilles filent vers l'île

Nous avons tenté de rendre l'homonymie par le procédé de la paronomase. Le poème original, constitué de dix-sept homonymes prononcés « hsi » signifie approximativement : « Folâtrant sur la rive ouest de la rivière Hsi / lavant souliers et escarpins sous le soleil léger du soir / nous savourons rayonnants ce rare moment d'allégresse. »

Un autre de ces petits poèmes qui se caractérisent par leur extrême concision liée à l'usage du chinois classique joue sur la quasi-homonymie de chiffres avec d'autres mots et se compose de vers de cinq, sept, puis cinq syllabes, à la manière d'un haïku. Il se prononce approximativement comme « Un, deux, trois, quatre, cinq / Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept / Un, deux, trois, quatre, cinq ». En revanche, si on le considère d'un point de vue non plus phonique, mais graphique, la signification en est tout autre : « Un ou deux moines fêrus de danse / déplacèrent deux temples de montagne pour une danse dans les torrents / vêtus de leurs deux habits ils semblaient pourtant nus ». Ici, sans pouvoir rendre la brièveté de l'original, nous avons imaginé de jouer sur le terme « quatre » et ses dérivés selon le procédé de l'isolexisme afin de garder un lien avec la notion de chiffres. Nous avons également conservé les figures de moines, le décor de montagnes et de temples :

一二僧嗜舞  
移二山寺舞溜溪  
衣二衫似無

Au rythme du quartet quatre moines dansent un pas de quatre  
un, deux, trois, quatre, le quatuor a monté la montagne quatre à quatre  
au temple deux à deux ils dansent un pas de deux, deux et deux ne font plus quatre

<sup>14</sup> Chen Li, "Traveling between languages", *op. cit.*, p. 240.

<sup>15</sup> Pai, Shin Yu (2010), "Interview with Chen Li", *op. cit.*

Des difficultés particulières nécessitent parfois la présence de notes dans des cas où il y a une certaine perte de sens. Comment remplacer un caractère au puissant pouvoir suggestif ? Un haïku s'achève par exemple sur le caractère 囚 *qiu* (prison, prisonnier), pictogramme très évocateur de l'enfermement puisqu'il représente un être humain inséré dans un espace fermé.

人啊, 來一張  
存在的寫真:

囚

Allez les gars, venez prendre  
une photo de l'existence :  
[une prison]

L'image d'un être humain à l'intérieur d'une prison figurée par l'enceinte ou le cadre □ doit être expliqué dans une note. Les crochets encadrant le terme « prison » dans la version française sont une tentative de matérialisation de l'idée d'emprisonnement, qui est le propre de la condition humaine : selon l'auteur, l'homme est enfermé dès sa naissance dans un temps et un espace limités.

Parfois, le lecteur doit deviner un caractère spécifique d'après l'évocation de ses éléments constitutifs, la présence d'homophones ainsi que par le contenu, comme dans la série des « poèmes aux caractères cachés » (*yinzi shi* 隱字詩 du recueil *Léger / lent* (*Qing/man* 輕 / 慢) (2009).

Enfin, le problème de la traduction de la poésie concrète de Chen Li se pose avec acuité. Plusieurs articles, à la recherche d'une solution, ont abordé la question<sup>16</sup>. Nous avons déjà eu l'occasion de commenter ailleurs *La symphonie belliqueuse* (戰爭交響曲) (1995), dont l'auteur a tiré une version animée<sup>17</sup>. Rappelons que dans ce poème concret bien connu, le caractère *bing* 兵, « soldat », de la première strophe, se transforme dans la deuxième en caractères *ping* 乒 et *pang* 乓, onomatopées des coups de feu, qui représentent aussi comme des soldats unijambistes. Dans la dernière strophe, *qiu* 丘 désigne le tumulus ou la tombe. L'auteur a révélé son état d'esprit en composant ce poème, comme sous l'empire de la magie des caractères : « je dis souvent que je ne suis pas le véritable auteur de ce poème. J'étais simplement possédé par les caractères chinois. Un matin, au réveil, j'ai allumé mon ordinateur, j'ai mis cinq minutes à saisir et dupliquer ces quatre caractères et je l'ai terminé. »<sup>18</sup> La plupart des traducteurs, comme Chang Fen-ling, laissent le poème intact et se contentent de l'accompagner d'une note en renonçant à le traduire. Pourtant, certaines tentatives de recréation se sont fait jour, comme celle consistant à substituer des mots signifiants aux caractères : le glissement peut s'opérer entre le terme « a man » vers « ah man » / « ah men », puis « amen », selon une version dont Chen Li a fait l'éloge<sup>19</sup>. D'autres versions en ont été proposées, comme de Cosima Bruno : « tum » (ventre) / « bom » / « tomb » ainsi que des onomatopées comme « boum », ou encore celle de Shu Shen & Yi-Ping Wu, qui ont songé à jouer des possibilités visuelles de l'alphabet latin en adoptant la lettre « i », lettre anthropomorphique représentant l'individualité de chaque soldat, et en la courbant peu à peu, en dépassant les conventions linguistiques et

<sup>16</sup> Cosima Bruno, "Words by the Look: Issues in Translating Chinese Visual Poetry", in *China and Its Others: Knowledge Transfer Through Translation, 1829-2010*, James St. Andre et Peng Hsiao-yen (dir.), 2011, p. 245-276 et Shu Shen & Yi-Ping Wu, "Translating beyond languages: the challenges of rendering Taiwan's visual concrete poems in English", *The AALITRA Review*, n°5, novembre 2012

<sup>17</sup> Marie Laureillard, « Paysages écrits sur la page blanche : approches de la poésie visuelle taiwanaise à partir de l'œuvre de Chen Li », *Docks*, 2009, p. 312-329.

<sup>18</sup> Chen Li, "Traveling between languages", *op. cit.*, p. 243.

<sup>19</sup> Chen Li, "Traveling between languages", *op. cit.*, p. 243.

typographiques, pour la faire ressembler à une tombe : ainsi selon eux, le lecteur sera-t-il plus à même d'éprouver les qualités de la poésie concrète taiwanaise. La lettre « i », d'un point de vue phonétique, évoquera des termes tels que « stride », « fight », « lie down » et « die » : signification et sonorités seront donc, d'une certaine manière, préservées<sup>20</sup>.

Malgré ces explorations formelles poussées, Chen Li cherche avant tout à exprimer une quête identitaire qui prend l'aspect d'un multilinguisme de plus en plus fréquent, autre défi auquel le traducteur se trouve confronté.

## Une poésie multilingue

Chen Li formule clairement à travers ses poèmes une critique de l'ethnocentrisme chinois, comme le souligne justement Andrea Bachner<sup>21</sup>. Il assume pleinement la position marginale de son pays natal par rapport au continent, celle de sa ville natale de Hualien sur l'île, celle des aborigènes vis-à-vis de la culture dominante, comme en atteste le titre de l'un de ses recueils, *Daoyu bianyuan* 島嶼邊緣 (*Les confins de l'île*), paru en 1995, titre choisi pour l'ouvrage bilingue chinois-français paru aux éditions Tigre de Papier ainsi que pour une traduction anglaise récente (*The Edge of the island*) parue aux éditions Bookman.

C'est dans cette perspective que le poète, bien que recourant à la langue chinoise, parsème délibérément ses poèmes de mots étrangers, ce qui leur confère une dimension multilingue : celle-ci vise à rappeler au lecteur la dimension complexe, plurielle, de Taiwan, malgré l'emploi prédominant de la langue chinoise. Michelle Yeh nous rappelle ainsi que « Taiwan a été exposée et a assimilé des éléments chinois, européens, japonais et américains en plus d'une riche culture aborigène. (...) Le métissage est un concept utile pour comprendre Taiwan parce que l'identité de l'île est inséparable de son histoire multiculturelle des trois derniers siècles. »<sup>22</sup> Il en souligne la conséquence linguistique : « Taiwan jouit d'un environnement plus libéral et plus libre, qui permet aux gens d'intégrer plus naturellement et plus aisément les divers éléments de langage (taiwanais, japonais et anglais en particulier) et les aspects de la vie quotidienne pour former une langue souple, énergique, métissée et colorée. »<sup>23</sup>

Un poème comme *Ciboule* (*cong* 蔥) (1989) vient illustrer cette diversité linguistique imprégnant les langues utilisées à Taiwan, issues d'influences multiples qui se sont succédé au cours de l'histoire. Ce poème rappelle en cela l'identité culturelle composite de Taiwan. Les noms propres rappellent le lien à la culture chinoise continentale – la rue de Nankin, la rue Chiang Kai-shek, le marché Chung-hua (« Chine ») – auxquels se superposent l'évocation du taiwanais, du hakka, du mandarin (國語 *guoyu*) et du « mandarin de Taiwan » (台灣國語 *Taiwan guoyu*). On notera la présence de plusieurs mots étrangers couramment utilisés à Taiwan : le *bentô* 便當, que l'on prononce à la chinoise à Taiwan (*biandang*), et que nous avons choisi de traduire par « bentô », mot japonais connu en français. On trouve aussi le terme *miso* 味噌, désignant la soupe japonaise, prononcé à la chinoise. Nous le traduisons alternativement par « soupe japonaise » et par la transcription *miso shiru*. Quand au terme portugais « pan », employé en taiwanais, il est rendu alternativement par le terme original ainsi que par l'expression « pain prononcé à la portugaise ». On notera le mélange des écritures, puisqu'aux caractères chinois s'ajoute le système de transcription du chinois utilisé à Taiwan (*bo po mo fo*)

<sup>20</sup> Shu Shen & Yi-Ping Wu, "Translating beyond languages: the challenges of rendering Taiwan's visual concrete poems in English", *op. cit.*, p. 17.

<sup>21</sup> Andrea Bachner, *Beyond Sinology: Chinese writing and the script of culture*, Columbia University Press, 2014, p. 135-137.

<sup>22</sup> Michelle Yeh & N.G.D. Malmqvist (dir.), *Frontier Taiwan: an Anthology of Modern Chinese Poetry*, New York: Columbia University Press, 2001, p. 6-7.

<sup>23</sup> Chen Li (trad. Chang Fen-ling), *The Edge of the Island*, *op. cit.*, p. 231.

pour noter le mot japonais *miso shiru* ainsi que l'alphabet latin pour « pan ». Pour montrer à quel point ce vocabulaire fait partie intégrante du mandarin de Taiwan ou du taiwanais, il écrit :

Je buvais comme le lait de ma mère la soupe japonaise  
persuadé que *miso shiru* relevait de ma langue maternelle  
je savourais le *pan* acheté le soir à la boulangerie  
sans savoir que je mangeais du pain prononcé à la portugaise

我像喝母奶般地喝著早晨的味噌湯  
理所當然地以為ㄇ一ム又丁一・ㄉㄨㄨ是我的母語  
我吃著每天晚上從麵包店買回來的pan  
不知道自己吃的是葡萄牙語的麵包

Chen Li utilise également à dessein le terme *helandou* 荷蘭豆, « haricot vert », traduit ici par « haricot de Hollande » pour mettre en valeur l'origine du mot chinois.

En rentrant chez moi j'entendais dans mon sac les haricots de Hollande  
Annoncer en dialecte hakka la présence de la ciboule

我回家，聽到菜籃裡的荷蘭豆  
用客家話跟母親說蔥買回來了

Dans ce poème, Chen Li manifeste son attachement à son pays natal, mais également à sa mère, dont le hakka était la langue maternelle et qui communiquait en japonais avec son père. Il s'agit d'une subtile évocation de l'histoire de l'île et de l'enfance de l'auteur, qui se souvient comment son professeur enseignait le « mandarin » et martelait le slogan « Contre-attaquons, contre-attaquons, contre-attaquons le continent » (反攻、反攻、反攻大陸去). La ciboule devient ici le symbole de la culture natale, de ceux qui refusent les trois couleurs du drapeau nationaliste pour n'en adopter qu'une, celle de la terre natale. La langue employée dans ce poème, relativement simple, est proche de l'oralité : on a presque le sentiment que le poète raconte un souvenir d'enfance.

« Si le drapeau national est tricolore, alors combien de couleurs  
ont trois drapeaux ? »  
le chef de classe répondait neuf, le chef de classe adjoint trois  
la ciboule dans mon *bentô* répondait une

「一面國旗有三種顏色，三面國旗  
有幾種顏色？」  
班長說九種，副班長說三種  
便當裡的蔥說一種

Comme *La gorge de Taroko*, ce poème, ancré dans la réalité taiwanaise, imprégné de son histoire et de sa langue, nécessite la présence de notes explicatives : c'est ainsi qu'il peut être utile de préciser que *pan* signifie « pain » en taiwanais, après avoir été emprunté au portugais, ou que les monts Bayan Har se situent à l'est du plateau tibétain et que c'est là que le fleuve Jaune et le Yangzi prennent leur source.

L'influence du réalisme magique d'Amérique Latine, son goût pour les légendes ou les mythes locaux, se fait sentir dans l'exploration des cultures aborigènes de Taiwan entreprise

par le poète : c'est ainsi que qu'il intègre des termes de langues aborigènes, qu'il explique généralement en note. Un haïku (*Microcosme* II, 88) joue ainsi sur la sonorité du terme *pokpok*, qui désigne une tribu de l'ethnie Ami et se rapproche du terme chinois *bobo* 薄薄, « léger », « mince », « frêle ». Ainsi avons-nous reconstitué, tant bien que mal, le poème original, en conservant l'enjambement, mais sans pouvoir réellement rendre le jeu de mots. Le poète nous apprend que la tribu Pokpok des Amis est installée au village de Nanpu, dans la banlieue de Hualien. La légende raconte que leurs ancêtres, un frère et une sœur, échappèrent à une inondation en se réfugiant sur un grand mortier. Le mortier de bois, *papokpokan* en langue Ami, a donné son nom à la tribu. Devant l'impossibilité de conserver l'écho phonique du chinois entre *bobo* et le nom de l'ethnie Pokpok, qui se transcrit précisément *bobo* en chinois, nous avons tenté de combiner l'idée de légèreté à l'image d'une coupe (qui évoque de loin celle d'un mortier). Afin de préserver un lien avec le nom de la tribu, nous avons introduit le mot « socque », créant ainsi une assonance et en faisant de Pokpok une sorte d'onomatopée du claquement des socques sur le sol.

哥哥與妹妹坐著薄薄的木臼浮海而來，生下  
薄薄的我們，在一塊薄薄的臼形地裡種田搗米  
薄薄，薄薄地度過我們薄酒輕歌的浮生

Le frère et la sœur ont débarqué dans une coupe légère pour nous enfanter  
Légers dans la coupe légère de la rizière nous avons piqué le riz  
Pokpok, pokpok, chaussés de socques, nous flottons inondés de chants et de vins légers

Un poème récent, *Dix-huit caresses* (*shiba mo* 十八摸) (2010), qui adopte la forme de l'île de Taiwan par son aspect graphique et emprunte son titre à une chanson populaire, confirme encore la propension de Chen Li à jouer de mots des langues aborigènes, de leur transcription en chinois et des associations d'idées qu'ils lui inspirent. Ce glissement constant entre les différentes langues crée un effet humoristique et matérialise le dialogue qu'entretiennent les différentes cultures contenues dans le creuset taiwanais.

La plus grande partie de la poésie de Chen Li peut donc se traduire avec une certaine fidélité du point de vue du rythme et de l'image grâce à un langage souvent simple et à des métaphores claires : la « récréation » nécessaire reste accessible au lecteur francophone moyennant quelques notes explicatives. On tentera de rester le plus proche possible de la concision de la langue chinoise. En revanche, lorsque sa poésie met l'accent sur la matérialité de l'écriture chinoise, l'entreprise de traduction peut se révéler plus périlleuse : comment rendre compte de cette exploration des propriétés graphiques du chinois ? Lorsque le poème se fait multilingue, elle représente même un véritable défi pour le traducteur. En définitive, Chen Li nous émeut par son ancrage profond dans sa terre natale, qu'il s'ingénie inlassablement à faire vivre en interrogeant son histoire et en chantant la beauté de ses sites naturels. Il nous séduit également par son ouverture sur l'étranger, sur les autres arts (musique ou peinture) qui interfèrent constamment dans son œuvre et sur les formes de poésie les plus diverses et les plus modernes. Malgré les difficultés rencontrées dans la traduction pour faire passer le message et malgré les efforts que doit faire le lecteur pour pénétrer dans son univers, la qualité de son œuvre mérite incontestablement une large diffusion.

## ***Bibliographie :***

- Andrea Bachner, *Beyond Sinology: Chinese writing and the script of culture*, Columbia University Press, 2014
- Cosima Bruno, “Words by the Look: Issues in Translating Chinese Visual Poetry”, in *China and Its Others: Knowledge Transfer Through Translation, 1829-2010*, James St. Andre et Peng Hsiao-yen (dir.), 2011, p. 245-276
- Chen Li, *Intimate Letters: Selected Poems of Chen Li* (trans. F. L. Chang), Taipei : Bookman, 1997
- Chen Li (trad. Marie Laureillard), *Les confins de l'île*, Lyon : Tigre de Papier, 2009
- Chen Li (trad. Chang Fen-ling), *The Edge of the Island*, Taipei : Bookman, 2014
- Chen Li, “Traveling between languages”, in Arthur Sze (dir.), *Chinese writers on writing*, Trinity University Press, 2010, p. 237-250
- Marie Laureillard, « Paysages écrits sur la page blanche : approches de la poésie visuelle taiwanaise à partir de l'œuvre de Chen Li », *Docks*, 2009, p. 312-329.
- Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999
- Pai, Shin Yu (2010), “Interview with Chen Li”, *Fascile*, n°3, 5 août 2010, <[http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/Chenli\\_Interview.htm](http://www.hgjh.hlc.edu.tw/~chenli/Chenli_Interview.htm)>.
- Shu Shen & Yi Ping Wu, “Translating beyond languages: the challenges of rendering Taiwan’s visual concrete poems in English”, *The AALITRA Review*, n°5, novembre 2012
- Michelle Yeh & N.G.D. Malmqvist (dir.), *Frontier Taiwan: an Anthology of Modern Chinese Poetry*, New York: Columbia University Press, 2001