Paysages écrits sur la page blanche : approches de la poésie visuelle taiwanaise à partir de l' œuvre de Chen Li

Marie Laureillard

La poésie visuelle, ou concrète, vise à exalter pleinement la matérialité de l'écriture et de l'espace dans lequel elle s'inscrit en concevant le poème comme un objet sensible qui permet de dépasser le langage commun. En privilégiant la dimension visuelle du mot ou de la lettre, ce mouvement international né avec Eugen Gomringer en Suisse et avec le groupe *Noigandres* au Brésil dans les années cinquante rêve de créer une langue immédiate, concise, synthétique et idéographique plutôt qu'analytique et discursive. Alors même que les idéogrammes orientaux sont érigés en modèle suprême, il est peu étonnant que les poètes taiwanais, à l'exemple de leurs confrères occidentaux et japonais, aient songé à exploiter les ressources de l'écriture chinoise, qui s'est toujours prêtée aux jeux graphiques de par sa nature même.

Si la Chine ne semble pas avoir rejoint ce courant, Taiwan peut y revendiquer une place non négligeable : la poésie visuelle taiwanaise, trop peu connue du reste du monde, n'apparaît pas comme un mode d'expression marginal, mais comme un genre vers lequel nombre de poètes majeurs de l'île se sont tournés, semblant donnant raison à Eugen Gomringer qui déclarait dès les débuts du mouvement : « Je me sens inquiet à l'idée que la poésie concrète puisse être tenue pour un genre séparé de poésie. Pour moi, c'est simplement un aspect important, peut-être le plus important de la poésie de notre temps, et elle ne devrait pas se développer sous la forme d'une poésie placée à part de la tradition poétique… »[1] Certains théoriciens taiwanais ont tenté d'en expliquer la raison d'être et de la présenter au public. Zhang Hanliang 張漢良 (né en 1945) a été le premier à traiter de la question dans un article fondateur paru en 1974 dans le numéro 37 de la revue *Chuang shiji* 創世紀 (*Siècle de création*), intitulé "A propos de la poésie concrète de Taï Wan": il y souligne la nécessité d'harmoniser sens et aspect du poème, et conçoit le rythme visuel comme indépendant des sonorités du poème. Il montre aussi que la poésie visuelle fait revivre une écriture dont les qualités pictographiques et esthétiques sont souvent oubliées. Il distingue quatre sortes de poèmes visuels : poèmes à la typographie particulière, poèmes comportant des signes ne relevant pas de l'écriture, poèmes fondés sur les alignements et la répétition de caractères, poèmes jouant des spécificités de l'écriture chinoise[2]. Nous verrons que les poèmes de Chen Li relèvent alternativement de ces quatre catégories.

Autre théoricien lui-même poète, peintre et praticien de la poésie visuelle, Lo Ching 羅青 (né en 1948) rappelle dans son essai « De Xu Zhimo à Yu Guangzhong »[3]

que l'écriture et la peinture chinoise ont la même origine et que la poésie visuelle s'inscrit tout naturellement dans la tradition chinoise où les jeux graphiques ont toujours été privilégiés, des palindromes (*huiwenshi* 回文詩) aux poèmes écrits dans une veine cratylienne d'un Su Dongpo. Il montre que les caractères qui se caractérisent avant tout par leur aspect visuel sont de trois catégories : pictogrammes, déictifs, idéogrammes. Point important, il évoque aussi certaines tentatives chinoises des années 1920 et 1930, en particulier celles d'un Mu Mutian 穆木天, qui met en valeur certains éléments du vers en les isolant par des blancs, annonçant en cela les futures expérimentations taiwanaises. Il commente ensuite un poème du Taiwanais Zhan Bing 詹冰 (1921-2004) intitulé "Affair" où, en variant la disposition des caractères 男 nan (« homme ») et 女 nü (« femme »), il fait allusion à des relations amoureuses instables et fluctuantes.

Si l'on considère la situation de la poésie visuelle aujourd'hui à Taiwan, Chen Li 陳黎 apparaît comme l'un de ses créateurs et de ses promoteurs les plus ardents, toujours en quête d'expériences nouvelles. Auteur prolifique et inventif, grand amateur de peinture et de poésie, auxquelles la poésie est inextricablement liée à ses yeux, Chen Li, né en 1954 à Hua-lien sur la côte Est de Taiwan, a commencé à écrire des poèmes dans les années 1970 sous l'influence du modernisme. Il s'est tourné vers des thèmes sociaux et politiques dans les années 1980, avant d'explorer un grand nombre de sujets et de styles en combinant expériences formelles et linguistiques avec son intérêt pour les cultures autochtones et l'élaboration d'une nouvelle identité taiwanaise. Féru d'écriture chinoise, il prône l'usage des caractères non simplifiés encore en vigueur à Taiwan, qui jouent un rôle prépondérant dans ses poèmes visuels :

> *En tant qu'écrivain, et en particulier poète de langue chinoise, j'ai le sentiment que le chinois, avec ses pictogrammes, ses monosyllabes, ses nombreux homonymes, ses caractères à sens multiples, ou combinant son et sens, a une saveur dont beaucoup d'autres langues sont dépourvues. Un poème chinois écrit en caractères complexes risque sans doute de perdre une partie de cette saveur si on le transcrit en caractères simplifiés. Ainsi, me semble-t-il, dans toute prose ou poème que j'écris ici, à Taiwan, il y a sans conteste une saveur qu'on ne trouve pas dans d'autres langues ou dans le chinois d'autres régions.*[4]

Chen Li ne cache pas non plus sa prédilection pour la poésie visuelle, qu'il rattache à la post-modernité, dont il se réclame, par l'importance qu'elle accorde à au mode de transmission du message, à la métacommunication, puisque l'écriture devient une matière signifiante en elle-même, tandis que sont rejetés référents et « discours de légitimation »[5]. Il raconte sa rencontre avec la poésie concrète ainsi que ses premières tentatives dans ce domaine.

> *Parmi les cinq cents poèmes que j'ai écrits jusqu'à présent, plus de vingt peuvent être qualifiés de poèmes visuels ou concrets. J'ai inséré çà et là dans une douzaine d'autres des techniques de poésie visuelle ou des jeux d'images propres à la*

poésie concrète, comme dans « Impression maritime ». A propos de mon huitième recueil de poèmes, Le Clavier bien tempéré de l'agonie et de la liberté (2005), un critique a dit: « A l'heure actuelle, de tous les poètes taiwanais s'étant essayés à la poésie visuelle, Chen Li a écrit le plus grand nombre de poèmes de ce genre avec le plus de variété et le moins de répétitions. »
S'il en est vraiment ainsi, j'espère pouvoir écrire encore davantage de poèmes "concrets" qui ne manquent pas d'imagination et de nouveauté Mon intérêt pour la poésie visuelle a été éveillé à l'époque où j'étais à l'université. (1972-76). J'ai lu par hasard un numéro de la Chicago Review *publié en 1967, qui était une anthologie de concrétisme. J'avais déjà lu auparavant des poèmes visuels de poètes tels que George Hebert ou Apollinaire, mais ce numéro de la* Chicago Review *m'a profondément marqué. Aujourd'hui, je ne saurais dire exactement quelle influence ces poèmes visuels ont eue sur les miens. Comme je l'ai déjà dit, « la plupart des influences se font inconsciemment. »*
Bien que mes lecteurs puissent trouver dans mes premiers poèmes une tentative ou une tendance à appliquer certaines techniques de la poésie visuelle, ce n'est qu'à partir de 1994 que j'ai écrit des poèmes concrets de manière plus consciente et cohérente.[6]

Dans ses premiers poèmes pouvant être considérés comme relevant de la poésie visuelle, Chen Li manifeste clairement une intention mimétique en alternant paysages naturels et urbains, qui semblent droit issus de la petite ville côtière de Hua-lien qui lui est si chère.

Une représentation mimétique : mer, montagne, visions urbaines

海的印象

_纏著見不得人的一張巨床
那蕩婦 , 整日
與_的浪人
把_大一張滾白的水藍被子

_ 來
_ 去

Fig. 1. Chen Li : « Impression maritime » (1974)

« Impression maritime » (*Hai de yinxiang* 海的印象 1974), en disposant quatre caractères sur quatre vers de manière décalée (*fig. 1*), représente ainsi le flux et le reflux des vagues : «pousse », « en venant », « pousse», « en allant ». Le poème contient une métaphore filée, où la mer représente une femme lascive agitant une grosse couverture bleue bordée de blanc en une oscillation, un mouvement de va-et-vient que renforce la présence des caractères *dang* 蕩 (« balancer ») et *lang* 浪 (« vague »), et qui pourraient avoir également une connotation érotique.

Un autre poème intitulé « La montagne au printemps » (*Chun shan* 春山) figure un volcan en éruption (*huo huoshan* 活火山) (*fig. 2*). La colonne de lave, qui est aussi

une métaphore de la vitalité printanière, est représentée par deux caractères superposés, l'un signifiant « jaillir » et l'autre étant la particule de l'aspect duratif, reposant sur une base de cinq caractères signifiant « raisins en colère » (*fennu de putao* 憤怒的葡萄), pouvant être assimilée à un cratère rond et rouge comme un grain de raisin. On voit donc ainsi comme le poète dispose à sa guise les caractères sur l'espace de la page pour suggérer certains effets de sens venant redoubler ceux des mots.

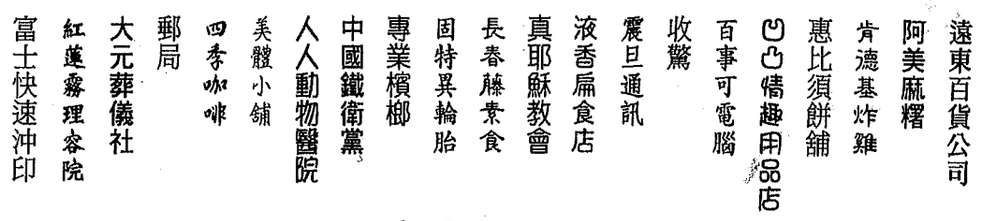
A ces paysages naturels s'ajoutent des visions urbaines, telles que « La petite ville » (*Xiao cheng* 小城) (1999) (*fig. 3*) : la narration cède le pas ici au "catalogue" avec la simple juxtaposition des enseignes des commerces de la rue principale formées de caractères de taille et de style divers (*Café des quatre saisons, Salon de beauté, Imprimerie Fuji, Poste, Kentucky Fried Chicken, Hôpital pour hommes et animaux*, etc), qui, sans qu'il soit besoin d'aucune explication, évoquent avec force et simplicité le paysage d'une petite ville de Taiwan, comme si le lecteur les déchiffrait au gré de sa déambulation.

雪線上，有走獸摩擦生電
把冷凍的，春色
灼燒成一座
活火山

噴
著
憤怒的葡萄

——〈春天二題——春山〉

Fig. 2. Chen Li : « Deux variations printanières: la montagne au printemps » , extrait (1975)



Chen Li : « La petite ville » (1999)

Dans un autre poème, intitulé « Distributeur automatique pour nihilistes nostalgiques » (*Wei huaijiu de xiwuzhuyizhe er she de fanmaiji* 爲懷舊的虛無主義者的販賣機), le poète invite le lecteur à presser les touches de son choix, simplement figurées par une série de ronds noirs (*fig. 4*), en lui proposant des marchandises qui ne sont ni boissons, ni cigarettes, ni journaux, mais du lait maternel, des paquets de nuages, des rêves de jour,

請選擇按鍵

母奶	●冷	●熱	
浮雲	●大包	●中包	●小包
棉花糖	●即溶型	●持久型	●纏綿型
白日夢	●罐裝	●瓶裝	●鋁箔裝
炭燒咖啡	●加鄉愁	●加激情	●加死亡
明星花露水	●附蟲鳴	●附鳥叫	●原味
安眠藥	●素食	●非素食	
朦朧詩	●兩片裝	●三片裝	●噴氣式
大麻	●自由牌	●和平牌	●鴉片戰爭牌
保險套	●商業用	●非商業用	
陰影面紙	●超薄型	●透明型	●防水型
月光原子筆	●灰色	●黑色	●白色

一九九三・一

Fig. 4. Chen Li: « Distributeur automatique pour nihilistes nostalgiques » (1993)

雨雨雨雨雨雨……。
星星們流的淚珠兒。
雨雨雨雨雨……。

雨雨雨雨雨……。
花兒們沒有帶雨傘。
雨雨雨雨雨……。

雨雨雨雨雨……。
我的詩心也淋濕了。
雨雨雨雨雨雨……。

Fig. 5. Zhan Bing: « La pluie » (1965)

de la barbe à papa, du parfum d'étoile, de la marijuana, des stylos billes couleur de lune, des somnifères pour végétariens etc. La répartition des mots suffit à évoquer le distributeur automatique propre à la société de consommation en insufflant des rêves de nature et une fantaisie débridée à un univers urbain matérialiste et prosaïque.

Eux aussi auteurs de poèmes mimétiques, Zhan Bing 詹冰 (1921-2004) et Lin Hengtai 林亨泰 (né en 1924) ont introduit à Taiwan la poésie visuelle, fondée à leurs yeux sur un matériau de premier ordre par sa multiplicité et sa richesse[7].

Dans son poème « La pluie » (*Yu* 雨) (*fig. 5*) publié dans son recueil *Globules verts* (*Lü xueqiu* 綠血球)) en 1965, Zhan Bing fait ainsi éclater le registre verbal au profit d'une plastique graphique dynamique, selon un procédé des plus simples : six lignes sur neuf sont occupées par le seul caractère "pluie", répété plusieurs fois, suivi de points de suspension. Anne-Marie Christin a souligné le paradoxe selon lequel les caractères chinois, tout en ayant gardé l'apparence de figures, n'en sont plus par un déplacement de fonction sensible jusque dans nos modernes pictogrammes[8]. Dans le caractère « pluie », les traits verticaux figurent les trombes d'eau qui tombent du ciel lui-même évoqué par le trait horizontal, tandis que les quatre points en imitent les gouttes. En attirant l'attention sur ce dernier élément graphique que les points de suspension semblent prolonger dans l'espace, Zhan Bing a-t-il voulu donner quelques indices au lecteur étranger sur la signification du poème ? A-t-il cherché à rendre plus vivante la vision d'une pluie torrentielle ? Il ne fait pas de doute que pour le poète, comme pour le lecteur familier des caractères chinois, l'image est perceptible dans le caractère. Trois vers insérés entre les lignes fournissent un contrepoint lyrique au spectacle si habilement suggéré. Tout en conférant au poème une tonalité à la fois mélancolique et humoristique, les trois vers « Les larmes qui coulent des étoiles », « Les fleurs n'ont pas apporté de parapluie», « Le cœur de mon poème est trempé, lui aussi » renforcent la sensation d'humidité qui s'en dégage par le recours à des caractères comportant le radical « eau » : «couler » (*liu* 流), « larme » (*lei* 淚), « mouillé » (*linshi* 淋濕).

Le poème de Zhan Bing intitulé « Le buffle (*Shuiniu tu* 水牛圖), longuement décrit par Lo Ching dans son essai mentionné plus haut, représente les cornes par le caractère pictographique de même signification *jiao* 角 et la tête à l'aide du caractère *hei* 黑 (« noir »), qui figure la tête carrée de l'animal, ses yeux et sa barbiche (*fig. 6*). La vision du buffle plongé dans l'eau se précise tout au long du poème: les cornes en forme de parenthèses, les cercles concentriques se formant dans l'onde, témoin de la présence d'un animal confronté au temps, à l'attente et à la solitude. Enfin, « La roue » (*Lunzi* 輪子) de Lin Hengtai, en renversant les caractères *zhuan* 轉 (« tourner ») et *ta* 它 (« elle »), évoque un mouvement de rotation, tandis que le terme *xingji* 性急 (« impatient », « vif ») et l'onomatopée *xiu* 咻 décrivant le frottement donneront un sentiment de vitesse.

角
黑
角
擺動黑字型的臉
同心圓的波紋就繼續地擴開
等波長的橫波上
夏天的太陽樹葉在跳扭扭舞
水牛浸在水中但
不懂阿幾米得原理
角質的小括號之間
一直吹過思想的風
眼球看太空的雲
以複胃反芻寂寞
傾聽歌聲蟬聲以及無聲之聲
水牛忘卻炎熱與
時間與自己而默然等待也許
永遠不來的東西

Fig. 6. Zhan Bing: "Le buffle" (1966)

Un ballet typographique : un ciel étoilé, une plaine venteuse, une étendue neigeuse

Dans la continuité de ces expériences mimétiques, Chen Li n'hésite pas à recourir à des signes de ponctuation ou à des symboles mathématiques à la manière des futuristes. L'écran que constitue la page blanche lui inspire des visions paysagères, tel un ciel nocturne parsemé d'étoiles lorsqu'elle est parcourue de points de suspension dans « Nuit étoilée » (*Xing ye* 星夜, 2004) (*fig. 8*) : les billes d'un pachinko, cet automate de jeu ou machine à sous très populaire au Japon, font songer à des étoiles régulièrement alignées, que matérialisent les quatre lignes de points qui relient, à « l'heure d'ouverture » à « tous les petits magasins de pachinkos célestes… » Peut-être faut-il y voir un clin d'œil à Gomringer et son recueil *Constellation*, qui avance l'idée que le poème visuel est semblable à une constellation dans l'espace, dans la mesure où il crée des rapports entre les mots analogues à ceux qu'entretiennent les étoiles dans le ciel : comme le rappelle Marianne Simon-Oikawa, la constellation est en effet un motif commun de la poésie concrète internationale[9].

Dans « Le vent qui souffle sur la plaine » (1995) (*fig. 9*), Chen Li renonce complètement au mode discursif et au lyrisme en optant pour un unique caractère imitant le bruit du vent : « Xu ! » (噓) et signifiant « souffler doucement » ou « soupirer », accompagné de deux parenthèses et d'un point-virgule. Ceux-ci flottent sur la page, dispersés, désagrégés, balayés par le souffle du vent : les parenthèses sont progressivement espacées puis éparpillées, le point-virgule divisé, le caractère *xu* 噓 décomposé en ses deux éléments constitutifs : le déterminatif de la bouche 口 et l'indice phonétique 虛 . Alors que lorsque le déterminatif lui est accolé, le caractère est une onomatopée qui signifie, il devient un homonyme 虛 qui prend le sens de "vide", "vain", lorsqu'il en est dépourvu, ce qui souligne encore davantage la désolation du lieu. Dans l'angle inférieur gauche, on aperçoit le caractère « être humain » (*ren* 人) courbé sous le vent, venant renforcer encore l'impression générale de plaine balayée par le vent.

Enfin, « Traces de pas dans la neige » (*Xue shang zu yin* 雪上足印, 1995) (*fig. 10*),

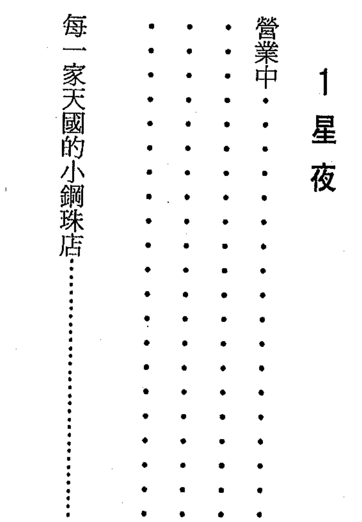


Fig. 8. Chen Li: « Trois poèmes en quête de compositeur/chanteur : Nuit étoilée » (1995)

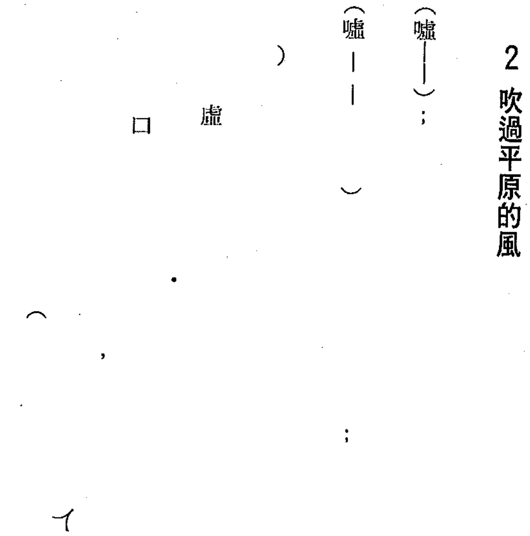


Fig. 9. Chen Li: « Trois poèmes en quête de compositeur/chanteur : Vent soufflant sur la plaine »

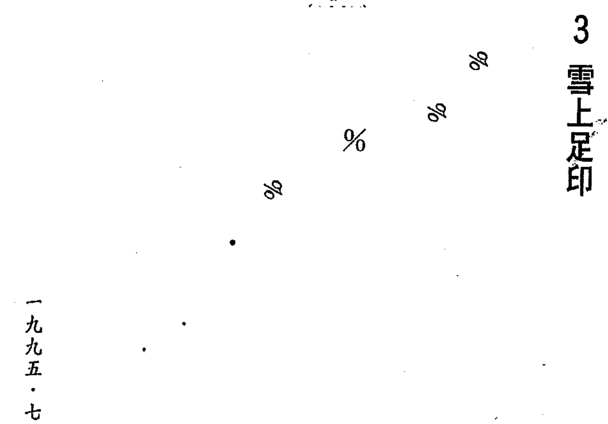


Fig. 10. Chen Li: « Trois poèmes en quête de compositeur/chanteur : Empreintes de pas dans la neige »

que Chen Li qualifie lui-même de poème « sans caractères » (*fei wenzi* 非文字)[10], est seulement constitué de quatre signes de pourcentage et de quelques points s d'écriture: ici le poème visuel est épuré à l'extrême, Chen Li ne recourt même plus aux caractères d'écriture, juste à un même symbole mathématique pour représenter les traces de pas dans la neige : le troisième signe, retourné à 90°, semble suggérer la peine qu'a le promeneur à se déplacer dans la neige, avant que sa silhouette ne s'efface peu à peu dans le lointain.

En intitulant sa trilogie « Trois poèmes en quête de compositeur / chanteur », le poète se souvient-il de la métaphore musicale souvent appliquée aux poèmes concrets, où, depuis Mallarmé, pleins et vides, noirs et blancs sont soigneusement agencés pour former un « rythme » Veut-il rappeler la double dimension, à la fois sonore et visuelle, de l'écriture ? Le premier et le troisième poème seraient ainsi formés de signes muets, pour mettre l'accent sur le silence de la scène évoquée ?

Tout aussi audacieux, un autre poème dispose en colonnes dix-neuf sortes de lettres et signes variés en ne recourant à des caractères d'écriture que pour former une sorte de légende de l'image : « La pluie tombe sur le toit du monde entier, une partie de badminton de pluie. » Le poème figure ainsi la chute des gouttes de pluie tout en évoquant la trajectoire du volant : les points d'exclamation pourront ainsi figurer sa réception, tandis que les « i » matérialisent son envoi. Comme dans la plupart des poèmes visuels, l'imagination du lecteur est quelque peu sollicitée ici.

Une même propension à mêler écriture et symboles divers (flèches, lignes sinueu-

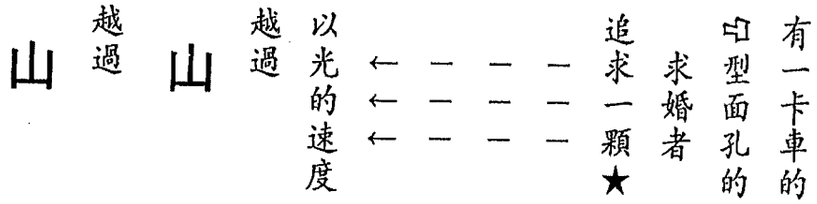


Fig. 12. Lin Hengtai: "Romance" (date?)

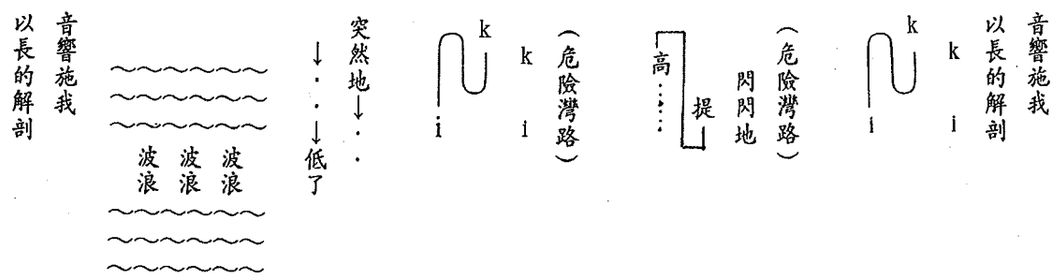


Fig. 13. Lin Hengtai: „Tumulte" (date?)

ses, étoile) se trouve déjà chez Lin Hengtai dans ses deux poèmes « Romance » et «Vacarme » (*Saoyin* 騷音) (*fig. 12 et 13*). Tous deux témoignent d'un goût pour la vitesse hérité du futurisme : dans le premier, l'amoureux accourt vers sa bien-aimée (les

flèches suggèrent la pulsion amoureuse). Le caractère montagne (*shan* 山) est représenté en gras, sans doute pour que le lecteur se remémore son origine pictographique. Le second décrit le cheminement d'un vélo sur une route sinueuse, montueuse, parfois très pentue (ce qu'évoque par endroits une flèche verticale) : on entend alors le grincement des freins (le bruitage est indiqué par les lettres « k…i »), puis ce sont les vagues (*bolang* 波浪) du bord de mer, également représentées par des lignes ondulées.

Chen Li peut aussi bien s'appuyer sur la seule force des caractères d'écriture en abandonnant à toute linéarité dans des poèmes fondés sur un, deux ou trois caractères, maintes fois répété, qui ont un pouvoir de fascination, un impact d'autant plus grands sur le lecteur qu'ils sont isolés, suscitant une perception différente de celle produite lorsqu'ils se perdent dans une phrase. Selon Viviane Alleton, « le caractère est aussi différent d'un texte qu'un « arrêt sur image » l'est de la projection d'un film. (…) Le caractère mis hors texte est ouvert à toutes les connotations, on peut le décomposer, il est disponible pour tous les jeux imaginables. (…) On ne regarde pas les caractères quand on lit : les yeux opèrent un parcours. Réalité que Louis Marin caractérisait par la formule suivante : « Je ne vois pas ce que je lis, mais d'emblée, je lis ce que je vois. »[11]

Répétition et métamorphose scripturales : des malheurs du monde au triomphe de la lumière et de la blancheur

Le poème « Photographie d'un paysage de pyramide égyptienne dans le rêve d'un capitaine des pompiers » (*Xiaofangduizhang meng zhong de Aiji fengjing zhao* 消防隊長夢中的埃及風景照)(1999-2002) (*fig.14*) se présente sous la forme d'un bloc saturé triangulaire contenant un caractère unique maintes fois répété, dans la lignée des œuvres du Japonais Niikuni Seichi. Le caractère « huo » 火 (feu) est figuré ici trois cent soixante et une fois, réparti sur la page de manière à former un triangle, ou, comme nous l'apprend le titre, une «pyramide égyptienne ». il s'agit d'un pictogramme dans lequel on peut reconnaître flammes et étincelles. L'auteur nous suggère ainsi la vision d'une pyramide qui se consume ou encore celle d'une grande flamme à l'aide d'un matériau minimal, un caractère unique détaché de tout contexte, qu'il dispose à sa guise sur la page. Si aucune lecture linéaire n'est possible ici, c'est la matérialité, la configuration d'un caractère unique qui sont soulignées : en répétant à l'envi un caractère pictographique simple selon une mise en page bien définie, peut-être l'auteur réalise-t-il le rêve espérantique de tout adepte de la poésie visuelle. Lui-même traducteur de poètes latino-américains, est-européens et anglais dont Neruda, Paz, Szymborska et Heaney, cherche-t-il ainsi à transcender les frontières des langues ?

On songe à un poème de Yan Ailin 顏艾琳 (née en 1968) intitulé « Prison » (Qiu), dans lequel l'auteur déplore un enfermement parmi les hommes, que l'on voit en ouvrant la fenêtre, en poussant la porte, en allumant la télévision ou la radio, en sortant dans la rue: la dernière strophe est constituée du caractère « être humain » (ren) représenté en grand, entouré de 24 caractères identiques de dimension réduite, disposés suivant un rectangle, pour suggérer avec une extrême simplicité de moyens un peuplement

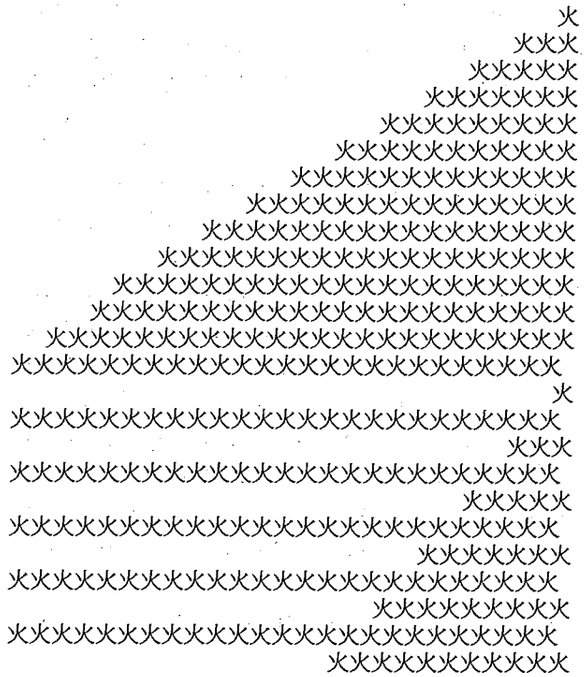


Fig. 14 : Chen Li : « Photographie d'un paysage de pyramide égyptienne dans le rêve d'un capitaine des pompiers » (1999-2002)

excessif, un encerclement permanent par une humanité étouffante.

Chen Li manifeste lui aussi sa conscience socio-politique dans un poème où il fait encore une fois de l'écriture son matériau unique, dont il fera surgir des effets de sens inattendus : « La symphonie belliqueuse » (*Zhanzheng jiaoxiangqu* 戰爭交響曲) (*fig. 15*). Le titre constitue une référence explicite au modèle musical de tradition mallarméenne : le poème se déploie comme une partition typographique sur l'espace de la page, organisé selon une structure tripartite, où trois blocs de caractères se succèdent, simulant les trois mouvements d'une symphonie — le thème, le développement, la conclusion. Dans le premier, on reconnaît le caractère *bing* 兵 , « soldat », répété vingt-quatre fois sur seize lignes. Dans le second alternent le précédent caractère et les onomatopées *ping* 乒 et *pang* 乓 Ceux-ci font place dans le troisième bloc au caractère *qiu* 丘 , « monticule », « tertre », dont on remarque la ressemblance graphique avec les trois autres.

J'ai écrit un poème intitulé «La 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.[12]

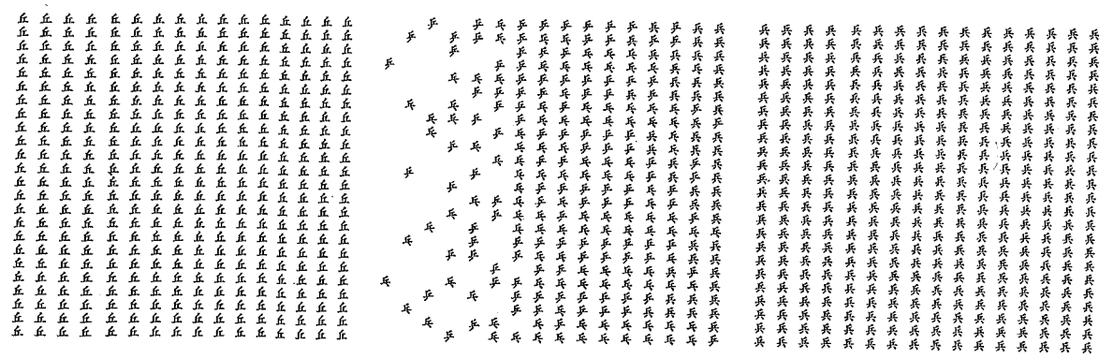


Fig. 15: Chen Li: « La symphonie belliqueuse » (1995)

La signification du poème repose sur la métamorphose d'un caractère progressivement privé de deux de ses traits constitutifs, allégorie de la mutilation et de la mort des soldats. Dans un premier temps, on note l'ordre irréprochable des caractères, évoquant celui des troupes vaillantes, la tête haute. Dans une seconde phase, presque insensiblement, les premiers blessés apparaissent, le désordre s'installe peu à peu, puis les lignes de caractères, comme les rangs de l'armée, s'éclaircissent, enfin c'est la débandade générale. L'alignement initial finit par être retrouvé, bien que, cette fois, il ne s'agisse non plus de celui des troupes, mais de celui des tombes des défunts soldats. Ce procédé consistant à scinder un caractère en ses différents éléments et à jouer sur les rapports de sens de ces derniers 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 un question posée[13].

Dans une vidéo, le poème s'anime : les deux formations de soldats, groupements de caractères *bing* 兵 alignés respectivement bleus et rouges en ordre de bataille, s'affrontent solennellement au son d'un tambour, puis, peu à peu, les signes-soldats s'éparpillent, s'entrechoquent, se disloquent dans une confusion grandissante pour se muer en caractères *ping* 乒 et *pang* 乓 avant d'être massacrés pour laisser place à des tombes (*qiu* 丘), toutes noires, régulièrement disposées. La lecture à haute voix par le poète lui-même, véritable défi lorsqu'il s'agit d'un poème visuel, double la dimension visuelle des caractères d'un effet sonore pour mieux suggérer l'horreur de la guerre : on croit entendre le pas rythmé des soldats (« *bing* ! » « *bing* ! »), suivi du crépitement des balles (« *ping* ! » « *pang* ! »), puis du souffle du vent sur un cimetière désert (« *qiu* »). Enfin, la lecture s'achève sur des chuchotements et sur le silence, peut-

être le quatrième et dernier mouvement de cette « symphonie belliqueuse » : hommage à l'écriture chinoise, dont il interroge à la fois les valeurs sémantiques, pictographiques et phoniques, le poème apparaît comme une satire de la guerre.
La confrontation de caractères différents répétés plusieurs fois se trouve déjà dans le poème « La mort d'une phalène » (*E de si* 蛾的死) de Bai Qiu (1958) (*fig. 16*), dont un passage relève de la poésie visuelle : le caractère « voler » (*fei* 飛), pictogramme où l'on reconnaît deux ailes agitées, danse, virevolte dans tous les sens, enserré par des rangées de caractères « lumière » (*guang* 光) à l'image du papillon tout juste sorti de sa chrysalide affolé et ému par la lumière qu'il voit pour la première fois.

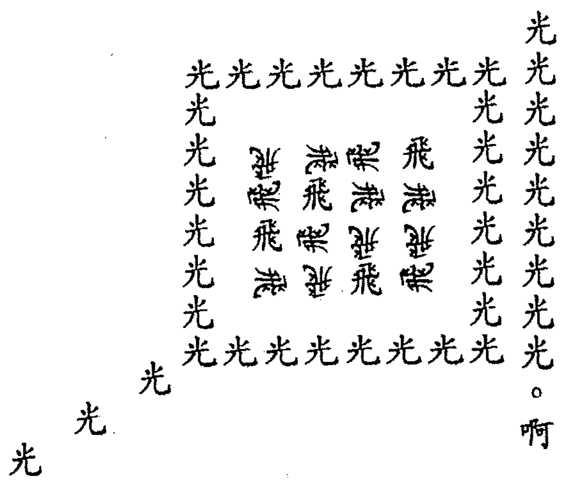


Fig. 16. Bai Qiu : « La mort d'une phalène » (1958)

Hsiao Hsiao 蕭蕭 (né en 1947) quant à lui, propose une métaphore de la vie à Taiwan dans les années 1950 et dans les années 1990 en insérant deux lignes de texte entre deux blocs de caractères (*fig. 17 et 18*). Dans le premier cas, il s'agit des caractères "herbe" *cao* 草 et "terre" *ni* 泥 emblématiques du Taiwan champêtre au lendemain de la colonisation japonaise de l'île.. Les phrases « Je suis une herbe et c'est tout. Je t'aime plus que tout. Je ne suis qu'une herbe qui aspire juste à un peu de rosée.», écrites en taiwanais, ramènent à la réalité linguistique de l'époque, où seuls le taiwanais et le japonais étaient parlés par la population, et non le mandarin. Le second poème brosse un portrait de Taiwan aujourd'hui, déployant sur la page deux caractères de prononciation et d'aspect voisins: *biao* 飆,"ouragan" et *piao* 飄, "flotter", qui partagent le déterminatif du vent 風 . Le développement matériel des villes nous entraîne ainsi dans une errance, une course en avant à la vitesse de l'ouragan, tandis que les relations humaines se limitent aux échanges de mails et à la méconnaissance de son voisin. Tout se résume au profit, au paraître, que symbolise la célèbre poupée japonaise « Hello Kitty ».

Depuis « La symphonie belliqueuse », Chen Li a poursuivi plus avant ses jeux de décomposition des caractères, dont l'aspect esthétique et ludique le séduit.

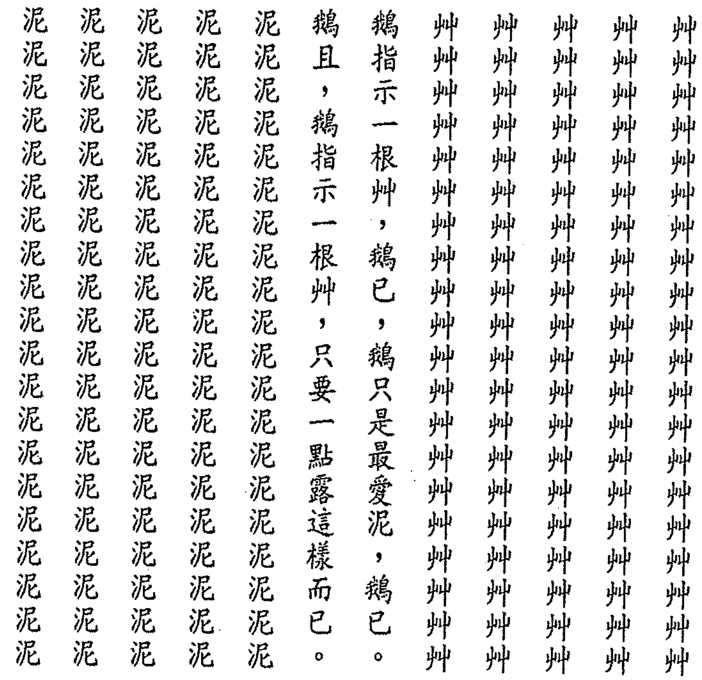


Fig. 17. Hsiao Hsiao: « La vie à Taiwan dans les années cinquante » (2000)

Fig. 18. Hsiao Hsiao: « La vie à Taiwan dans les années quatre-vingt-dix » (2000)

Mon goût pour la poésie visuelle découle de l'intérêt que je porte aux arts visuels autant qu'aux mots. Je pense qu'il correspond aux traits de ma personnalité innée : insoumission, humour et curiosité. Depuis mon enfance, j'ai toujours aimé feuilleter dictionnaires et encyclopédies, ou répondre aux devinettes qui impliquent des jeux de mots. On peut dire des caractères chinois que ce sont des « mots-images ». Chacun d'entre eux est une image, ou une combinaison de plusieurs images plus petites. En séparant ou assemblant ces divers éléments, on peut créer nombre de caractères nouveaux aux significations diverses. C'est un jeu poétique. Prenez le caractère "詩"(« poésie ») par exemple. Il est composé de"言" ("mot") et de "寺" (« temple »). Dans ce sens, on peut peut-être interpréter le mot "poésie" comme "des mots devant le temple". Si c'est vraiment ce qu'est la poésie alors intituler mon premier recueil de poèmes Devant le temple *a été un acte inconscient et mystérieux. Je parlais devant le temple, et les mots que je prononçais devinrent poèmes.*[14]

Ainsi, dans le poème « Seconde » (*Miao* 秒) (*fig. 19*), il joue à combiner les différents éléments constitutifs du caractère éponyme, 禾 *he* (céréale sur pied) et 少 *shao* (peu) avec l'élément 口 *kou* (bouche). Transformations et variations scripturales déterminent l'intrigue : si la fuite du termps, l'écoulement irrévocable des secondes sont martelés dans les vers pairs par une répétition du caractère *miao* 秒 , au point que l'on croit entendre le tic-tac des aiguilles d'une horloge, le poème met en scène l'évolution de la vie, la croissance des êtres, puis leur déclin, ainsi que l'apparition de la parole et de la culture (*kou* 口) qui conduisent à un état d'harmonie (*he* 和) et le tumulte, le vacarme, la discorde (*chao* 吵) . Le poème pourrait apparaitre comme l'allégorie d'un inéluctable glissement vers le chaos.

« Blanc » (*Bai* 白) (2008) procède également de la modification progressive d'un caractère (*fig. 20*). Ainsi, les douze premières lignes comportent le caractère « blanc » (*bai* 白), qui figure 24 fois sur chacune des six premières lignes, et le caractère «jour» (*ri* 日) également disposé sur six lignes. Du premier on est passé au second, qui comporte un trait de moins. Plus bas, les signes représentés, qui semblent issus de la décomposition progressive du caractère « blanc » dont le nombre de traits diminue pour laisser place à des points, évoquent une déformation, un délitement, une désagrégation de ceux-ci, une perte de sens progressive. L'association du caractère « bai », qui signifie «blanc », et du caractère « ri » (« jour ») signifie « jour lumineux », « jour clair », « vie quotidienne brillante ». Ainsi, le blanc, motif du poème, se transforme peu à peu en néant, en obscurité, allusion à la fuite du temps, à l'irrévocable passage de la jeunesse à la vieillesse, de la naissance à la mort. C'est pourquoi ce poème pourrait autant être qualifié d'hymne à la vie que d'élégie. Il apparaît comme une célébration de la vie et de la lumière, dont il déplore la fugacité, l'évanescence. Pourtant, une issue, une réponse sont suggérées : le passage du blanc au vide, au noir, de la vie à la mort, peut se lire différemment. La dernière ligne laissant place à la blancheur de la page, n'est-on pas retour-

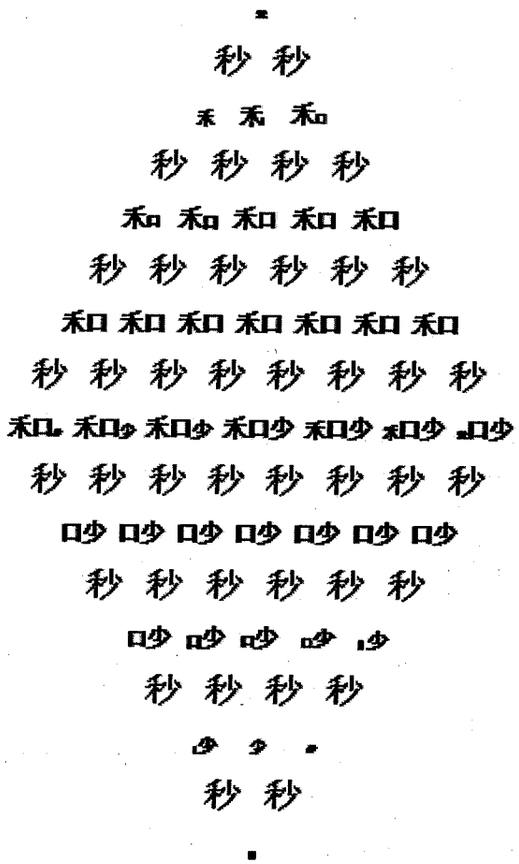


Fig. 19 : Chen Li : « Seconde » (2008)

né au point de départ selon un processus cyclique ? L'espace blanc de la page, riche de virtualités et de résonances, ne symbolise pas le triomphe de la lumière et la vie ? Le poème pourrait évoquer les gradations chromatiques d'un Mark Rothko (1903-1970) par l'effet de glissement qui le caractérise. « Blanc » apparaît ainsi comme un hommage au blanc, dont on connaît le rôle fondamental qui lui est dévolu par la poésie visuelle dans son ensemble.

Les poètes taiwanais ont donc réinventé l'écriture chinoise à leur manière. Au paysage peint de la tradition, déjà associé au signe écrit, se substituent ici des paysages écrits, qui se distinguent de la calligraphie par l'usage de la typographie. Tout en réacti-

vant les valeurs pictographiques de l'écriture chinoise, un poète comme Chen Li utilise également comme matériau des signes de ponctuation ou symboles mathématiques pour toutes ces compositions, qu'il réalise à l'ordinateur. Les paysages et les visions créés par la poésie visuelle taiwanaise soulèvent des questions souvent graves par d'autres voies que la logique discursive en stimulant la réflexion et l'imagination du lecteur d'une manière efficace car inattendue.

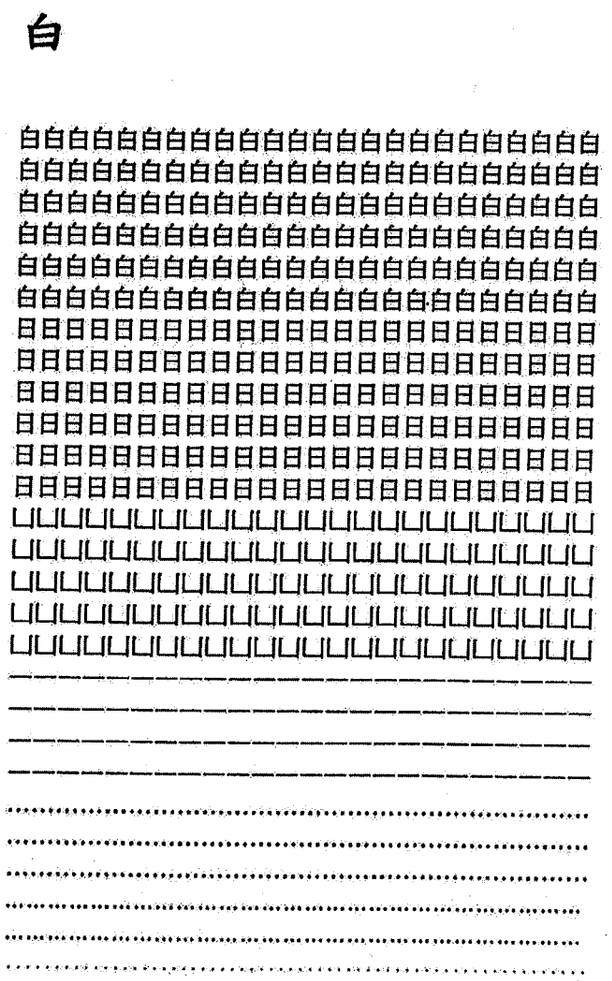


Fig. 20 Chen Li: « Blanc » (2008)

Notes

[1] Poésure et peintrie; p. 286.

[2] 丁旭輝 Ding Xuhui, *Taiwan xiandai shi tuxiang jiqiao yanjiu* 台灣現代詩圖像技巧研究 (Recherche sur les techniques de l'image dans la poésie moderne à Taiwan), Taipei, Chunhui, 2000, p. 88-92.

[3] *Cong Xu Zhimo dao Yu Guangzhong*, Taipei : Erya, 1978.

[4] *Missives*, « Sinitudes », numéro spécial 2003, trad. Martine Vallette-Hémery, p. 105.

[5] Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 255.

[6] *Fascicle* : numéro 3, hiver 2006-2007 (« Poets of Taiwan »), édité par Shin Yu Pai.

[7] Ding Xuhui, *Taiwan xiandai shi tuxiang jiqiao yanjiu* , *op. cit.* , p. 23.

[8] Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001, p. 42.

[9] Voir à ce sujet Marianne Simon-Oikawa : « Du ciel à la page : La référence constellative dans la poésie concrète japonaise », *Europe* (« Littérature et peinture »), janvier-février 2007, p. 208.

[10] Chen Li, Zhang Fenling : *Shi le yuan* (*Le paradis de la poésie*), Tainan : Nani, 2007, p. 301.

[11] Viviane Alleton, « L'écriture chinoise : mise au point », in *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 258-259.

[12] *Missives*, « Sinitudes », numéro spécial 2003, trad. Martine Vallette-Hémery, p.

[13] Michelle Loi, *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois 1919-1949, op. cit.*, p. 407.

[14] *Fascicle, op. cit.*