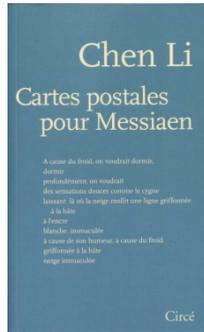


陳黎：詩的走索者

——法譯陳黎詩集《給梅湘的明信片》導言



Marie Laureillard (ChatGPT 與 Claude 中譯)

陳黎於 1954 年出生於台灣東海岸小城花蓮，創作生涯跨四十餘年，出版了約十五部詩集。自 1950 年代以來，台灣詩壇經歷了根本性的演變，當時的詩人提倡自由詩，立場反共但又帶著對中國大陸的鄉愁，將詩歌與流行文化區隔開來。自 1980 年代起，詩人們開始展現日益增長的社會意識，並思考詩歌的功能和位置，讓詩歌超越既有界限，與歌曲結合或透過多媒體形式呈現。陳黎充分體現了這些新趨勢，毫不猶豫地尋求機會讓詩作與影像結合化或被譜成歌樂。他不斷追求新的風格，遊走於不同的表現手法，嘗試各種詩歌類型：歷史詩、政治詩、情色詩、抒情詩、散文詩，以及帶有遊戲性質的詩歌。正如詩人余光中所言，陳黎「頗擅用西方的詩藝來處理台灣的主題，不但乞援於英美，更能取法於拉丁美洲，以成就他今日『粗中有細、獷而兼柔』的獨特風格」。

陳黎不斷向舊稱「洄瀾」（波瀾迴旋）的他的家鄉花蓮致敬——這座位於「島嶼邊緣」（如他一首詩的標題所示），被他童年的記憶照亮的「慢城」。他探索台灣的多重面貌，自日常生活以及這個太平洋海島多元混合文化中的原住民、葡萄牙、荷蘭、中國或日本等元素汲取靈感。他反對中國族群中心主義，以積極的角度看待台灣相對於大陸的邊緣位置、他家鄉花蓮在島上的邊緣位置，以及原住民文化相對於主流文化的邊緣位置，凸顯台灣多元雜揉的文化認同。詩作〈蔥〉以簡潔、樸素的筆觸，反映出歷史長河中接連而至的多元影響，以及由此產生的語言多樣性：台語（閩南語）、客家話、國語、「台灣國語」，它們與從日據時期（1895-1945）以來在台灣使用的日語詞彙並存。其他詩作中則穿插了台灣原住民的語彙（如〈十八摸〉）。

作為一名以詩書寫歷史的詩人，陳黎回顧了蔣中正（蔣介石）一味做著「反攻大陸」虛幻之夢的那個戒嚴時代（〈蔥〉）。他在〈獨裁〉中公開反對過往的獨裁統治——「唯一的及物動詞：鎮壓」，並在〈二月〉中提及 1947 年 2 月 28 日發生的「二二八」悲劇事件，當時國民黨抵台後對台灣居民進行了殘酷鎮壓，被視為新的殖民者：「在祖國的懷抱裡被祖國強暴」。

在〈福爾摩莎·一六六一〉一詩中，讀者被帶回更久遠的十七世紀荷蘭人據台的時期，直至 1662 年台灣被明朝將領鄭成功收復。〈聖地牙哥·一六二六〉一詩讓我們想

起西班牙士兵如何被這座島嶼的美麗所征服。而雄心勃勃的長詩〈太魯閣·一九八九〉則透過描繪花蓮附近的標誌性自然景點「太魯閣峽谷」國家公園區，呈現出台灣命運的複雜性。文字中迴盪著歷史的創傷，顯示了聶魯達（Pablo Neruda, 1904-1973）的影響，陳黎曾將他的多部詩作譯成中文。這位智利詩人強而有力的語言、為受苦者代言的角色，以及結合對立的詞彙以表達對人類的深厚信念與自我重建的能力，都深深地影響了陳黎。〈太魯閣·一九八九〉中師法聶魯達「大量表列」的技巧，並置了一長串專有名詞，將太魯閣公園區裡四十八個泰雅族語地名一一列出。這篇以詩寫成的島嶼史創造了某些令人驚奇的效果。乍看，你以為正在閱讀一幅中國山水畫，畫中陡峭的山峰被雲霧籠罩，但這種印象很快就會被推翻。陳黎打破了傳統中國山水，強調台灣自身的歷史和文化，國民黨軍隊逃亡台灣時帶來的宋代山水畫傑作不足以遮蔽、抹去這座島嶼的歷史：「（你）不是逍遙朦朧的中國山水」、「你不是山水，不是山水畫裡的山水」。這首抒情／敘事詩以巖頂禪寺梵唱傳出的智慧之音結尾：當人心壯闊如太魯閣的山水時，人間的愛恨、悲喜、成敗、苦樂都能一一被沈澱、包容或拂平。

雖然他深愛這片住著黑長尾雉和百步蛇的土地，但陳黎好奇的靈魂也想要聆聽世界的聲音：「現在，你聽到的是／世界的聲音／你自己的和所有死者、生者／心跳……」（〈島嶼邊緣〉）。陳黎不太喜歡旅行，他喜歡「神遊」，認為詩歌是與所有人交流的最好方式，宣稱詩是他寄送給他們的明信片。他如是向他最鍾愛的作曲家之一梅湘（Olivier Messiaen, 1908-1992）致意：「我在古老的亞細亞／你在遙遠的歐羅巴／有人轉動地球／我們失足，一起掉入／憂鬱的大海」（〈給梅湘的明信片〉）。

住在「島嶼邊緣」的陳黎，如是對各種影響與發現都持開放的態度。無數互文遊戲與致敬之作蜂湧而出，譬如向波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）致敬的「啊，邪惡的女神，晨間的主」（〈晨間藍〉），「有的選擇活在暗喻的陰影或象徵的樹林裡」（〈在我們生活的角落〉），「我知道怎樣追敘歡樂的時辰」（〈木魚書〉）。他向莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）致意（〈狂言四首〉），也同樣向蒲松齡（1640-1715）這位中國奇幻故事大家（〈翩翩〉），向英國浪漫主義詩人濟慈（John Keats, 1795-1821）（〈翻譯課〉），或者棲於其混亂而苦惱宇宙中的秘魯詩人巴列霍（César Vallejo, 1892-1938）（〈滑翔練習〉）。作為拉金（Philip Larkin, 1922-1985）、休斯（Ted Hughes, 1930-1998）、普拉絲（Sylvia Plath, 1932-1963）、希尼（Seamus Heaney, 1939-2013）、聶魯達、帕斯（Octavio Paz, 1914-1998）、特朗斯特羅默（Tomas Tranströmer, 1931-2015）、辛波絲卡（Wisława Szymborska, 1923-2012）和與謝野晶子（Yosano Akiko, 1878-1942）的譯者，陳黎將文學創寫作視為二度翻譯，其方式較間接、而非直接呈現，從而使寫作此一行為「去神聖化」，如是符合他所擁護的後現代美學：「我有時覺得創作也是一種翻譯：寫作時，你自覺或不自覺地把你閱讀、翻譯、碰觸其他種語言（英文、日文……或者音樂、繪畫……）的經驗，融入或翻轉進你的作品。」他如是宣稱。雖然他的寫作受到他閱讀、翻譯外國詩歌的滋養，他也從中國傳統汲取靈感：《詩經》、樂府詩、李白（701-762）、杜甫（712-770）、李賀（791-817）、李商隱（813?-858），黃庭堅（1045-1105）……這些都是他喜歡讀的東西。

他廣泛的興趣使他除了涉足文學領域外，還熱愛藝術和音樂，寫作的靈感時而來自畫家——巴爾蒂斯（Balthus, 1908-2001）、米羅（Joan Miró, 1893-1983）、畢費（Bernard Buffet, 1928-1999）、李可染、莫內（Claude Monet, 1840-1926），時而來自作曲家——梅湘、舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）、德布西（Claude Debussy, 1862-1918）、馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）。他使用的術語顯示他對西方音樂（如「詠嘆調」、「慢板」、「滑奏」）與中國音樂（如「木魚」）的熟稔。他將他所鍾情的音樂與繪畫轉譯為詩篇，視創作為一種廣義的翻譯。他認為詩歌創作乃非定形、永遠可變、可塑性強，能夠迸生出無限的新創作。

一個關注著「時間，愛情，死亡，孤獨，信仰／夢」等嚴肅主題的走索者，「戰戰兢兢地走過地球，撐起／浮生／以一支傾斜的竹竿／以一支虛構的筆」，這就是我們眼中的陳黎。他在空中顫抖，在藝術的繩索上努力尋求平衡，在夢與現實之間，在笑與淚之間，重構物理定律：「如今我接續的是，掉在空中，你們的笑聲……」（〈走索者〉）。對他而言，生活——跟詩一樣——是一種馬戲，一種魔術，在一個不斷變化、一切皆有可能的魔幻世界中。

這種矛盾，這種帶有苦澀的幽默感的小丑或走索者般的風格，貫穿於陳黎所有的作品中。對陳黎來說，「一首詩，如一個家，是甜蜜的負擔／收留愛慾苦愁，包容肖與不肖」（〈在我們生活的角落〉）。面對時間不可避免的流逝，焦慮時而從字裡行間透露出——「時間讓它的狗咬我們／它咬斷我們的袖子，留下兩三片／遺忘的破布」，他對著米羅的一幅畫如此驚呼（〈吠月之犬〉）；他向我們喃喃低語：「我們都是懸掛著的……／在時間的深淵之上」（〈給梅湘的明信片〉）；一條河流在茶杯中流動，杯中閃爍著時間的陰影，生命來來去去，如同一朵剛綻放的茉莉花或山茶花，轉瞬即被水流帶走（〈陰影的河流〉）。生命彷彿是一種時空的囚禁：「人啊，來一張／存在的寫真：／囚」（〈小宇宙 II〉），他在一首極具嘲諷意味的俳句中如此喊道。生命難道不是脆弱如一張薄紙嗎？「我們的生命是僅有的一張薄紙，／寫滿白霜與塵土，嘆息與陰影」（〈春夜聽《冬之旅》〉）。我們只是塵世間短暫的過客：「（我）思索這卑微地上／居留的秘密」（〈太魯閣·一九八九〉）；「我活著，但我不知人生如夢」（〈夢遊女之歌〉）。這短暫的人間居留遍綴著「小死亡」——如同陳黎一首受捷克編舞家季里安（Jiri Kylian, 1947-）舞蹈啟發的同名詩所暗示——直到進入永恆睡眠的「沒有音樂的花園」，那裡「灰濛濛的／大象沉重沉重地走過你的身邊」（〈動物搖籃曲〉），像在一列葬禮隊伍中。死亡真會是人類痛苦最終的解脫嗎？

陳黎以詩歌的魔力抗衡這些陰暗的思緒。他夢想著讓時間止：「讓時間固定如花豹的斑點」（〈動物搖籃曲〉）。對他來說，生活或詩歌創作都是太嚴肅、沉重之事，宜稍輕鬆待之。他想出一種好玩的機器，可以隨意供給心灰意冷的都市人浮雲、蟲鳴、鳥叫……，讓他們重新與遙遠的自然聯繫起來（〈為懷舊的虛無主義者而設的販賣機〉）。作為後現代主義式遊戲與戲仿的愛好者，他孜孜不倦拓展語言的資源，從不局限於單一風格。有些詩作簡潔、精巧，將文字散落在白色頁面上（〈海的印象〉）。有些詩則重新發現了咒語原始而神聖的力量（〈太魯閣·一九八九〉）。寫的是廣義自由體的現代

詩，但陳黎卻不時採用「限制性」寫作，給自己的詩佈下自設的格律。他崇拜俳句大師一茶和芭蕉，也嘗試寫作此一短小詩型。他的「中文現代俳句」是一種受日常現實激發、自成一格的操練，在他筆下變成異想天開、充滿奇思的「小宇宙」：「他刷洗他的遙控器／用兩棟大樓之間／滲透出的月光」。他某些俳句中使用的文字遊戲，翻譯時需另尋對應之道。譬如他〈小宇宙 II〉裡這首由十七個「xi」音的字組成的俳句「嬉戲錫溪西／細細夕曦洗屣躡／嘻嘻惜稀喜」，譯成法文時語義稍有偏差，且運用了雙關語（paronomase）以呼應中文原作的遊戲性：「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」（直譯大致如下——「河岸邊少女們排成一列，／千次萬次絲線纏繞再纏繞，／順流而下滑向那小島」）。

夢想超越語言界限的陳黎，也通過為漢字注入新意涵從事「具象詩」的創作。例如，〈戰爭交響曲〉便建立在「兵」這個漢字的變形，將其逐步解構，剝除筆劃，暗喻傷殘與死亡，譜出反戰的強音。而〈白〉一詩則源自「白」這個字的簡化，先轉變成「日」字，再化為短小的線與點，最終消融於白紙之上：這場文字的嬗變究係暗示著生命與光的稍縱即逝，抑或單純地喚起承載詩作的那張白紙的物質性？

踏過雪上的足跡，也可以成為在白紙上書寫的隱喻：「雪鬆的地方留下一行潦草的字跡」（〈雪上足印〉）。詩人有時亦親自登場：「以兩本書為枕，溽夜席地／而臥，屈腿搖膝覓句的／我，是入夏第一首俳句」（〈小宇宙 II〉）。

陳黎向我們揭示，詩歌其實無處不在，俯拾皆是：「靜默的樹是詩／說話的花也是」（〈慢板〉）。如果我們有時將詩歌與鳥類神秘的語言相比，陳黎會以為更類似於十三世紀「方濟會」修士聖安東尼聽到的魚的語言。這位聖徒視大自然為充滿謎團、神秘與象徵的寶庫，曾使群魚著迷，紛紛前來聆聽其佈道，後來啟發馬勒創作了一首藝術歌曲（〈聖安東尼向魚說教〉）。因此，毫無疑問地，我們這位時而輕笑、時而冷笑的詩的走索者，深深相信詩歌——這「銀鱗閃閃的游泳隊，歌詠隊」（〈木魚書〉）——具有不可言喻的魔力。

* Marie Laureillard，中文名羅瑪麗或羅蕾雅，漢學家，翻譯家。任教於法國里昂第二大學，研究領域為中國和台灣近當代詩歌、美學、藝術史和符號學。對中文寫作與圖像的關係特別感興趣。

*

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 taiwanaise 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, 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 Guangzhong, Chen Li « 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. »

Il rend en effet inlassablement hommage à sa ville natale de Hua-lien 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 Taiwan » 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 (*18 caresses*).

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 passée dans *Autocratie* - « un seul verbe transitif : réprimer » - et dans *Février*, en référence aux tristes événements du 28 février 1947, lorsque une terrible répression s'abattit sur la population locale au lendemain de l'arrivée des nationalistes dans l'île, alors perçus comme de nouveaux colonisateurs : « rébellion contre un gouvernement étranger ».

Dans *Formose 1661*, le lecteur est entraîné dans un passé plus lointain, le XVII^e siècle, époque où l'île 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* suggère 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 égrenés. Dans cette histoire insulaire 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 par un message de sagesse à travers l'évocation de chants bouddhiques dans un temple du sommet de la montagne : dans le cœur humain, aussi vaste que le paysage des gorges de Taroko, toutes les peines, toutes les amertumes, toutes les frustrations doivent être apaisées et transcendées.

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 clins d'œil à Shakespeare (*Quatre divagations*) comme à l'écrivain chinois Pu Songling (1640-1715) auteur de contes merveilleux (*Pianpian, la sylphide*), au poète anglais romantique John Keats (1795-1821) (*Leçon de traduction*) ou au poète péruvien César Vallejo à l'univers chaotique et angoissant (1892-1938) (*Exercices de haut vol*). 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 à la tradition chinoise comme à une source d'inspiration parmi d'autres : Chen Li dit apprécier la lecture du *Livre des Odes* (*Shijing*), 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).

Ses goûts éclectiques l'ouvrent à d'autres domaines qu'à la littérature. Épris d'art et de musique, il tire son inspiration tantôt de peintres - Balthus, Miro, Buffet, Li Keran, Monet -, tantôt de compositeurs - Messiaen, Schubert, Debussy, Mahler. 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. Car la poésie de Chen Li, c'est aussi une voix singulière qui chante les jardins, les arbres, les papillons, les oiseaux, ou encore la femme aimée. C'est une voix qui rejette la logique ordinaire et qui crée un monde insolite né des métamorphoses du quotidien.

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 souffle-t-il (*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, 1989*) ; « 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 Jiří 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 poésie. 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 une sorte de machine ludique qui pourrait remettre en contact les citadins 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, ne se limitant jamais à un style unique. Certains poèmes lapidaires dispersent les mots sur la blancheur de la page (*Impression marine*). 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 du haïku que sont Issa et Bashō, il s'est ainsi essayé 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 » (*Microcosme II*).

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 : « laissant là où la neige mollit 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 » (*Microcosme II*).

Il nous suggère que la poésie est partout à portée de main : « 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, subjuga 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*).