Les mouvements poétiques à Taïwan des années 1950 à la fin des années 1970

Ruptures et continuités

Alain Leroux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/1078>
ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2006
ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Alain Leroux, « Les mouvements poétiques à Taïwan des années 1950 à la fin des années 1970 », *Perspectives chinoises* [En ligne], 97 | septembre-décembre 2006, mis en ligne le 08 juin 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/1078>

Les mouvements poétiques à Taiwan des années 1950 à la fin des années 1970

Ruptures et continuités

ALAIN LEROUX

La période qui va du début des années 1950 à la fin des années 1970 représente l'époque constitutive, militante, de la poésie moderne à Taïwan, qui s'écrit sous et contre l'ombre tutélaire de la poésie classique, qu'elle finit par remplacer dans l'attente du public. C'est la période où elle crée son langage et conquiert son espace, et au terme de laquelle elle prend sa place dans l'ensemble des activités culturelles contemporaines. À une époque où, pour reprendre l'expression de Yü Kwang-chung 余光中, « les poètes ne pouvaient pas ne pas s'allier ⁽¹⁾ », les revues, et les mouvements dont elles sont l'émanation ou le lieu de ralliement, jouent un rôle essentiel dans la réflexion sur la nature et le rôle de la poésie contemporaine, comme dans l'élaboration de sa langue. Chacune de ces revues, outre les poèmes qu'elle publie, les auteurs qu'elle présente, les traductions d'œuvres étrangères qu'elle fait connaître, exprime des choix théoriques fortement marqués qui ont contribué à créer cet objet qu'on appelle désormais à Taïwan le poème moderne (現代詩 xiandai shi).

On peut faire commencer l'histoire de la poésie moderne à Taïwan ⁽²⁾ à la Rétrocession (ainsi qu'il est convenu d'appeler le retour de l'île à la République de Chine après la reddition japonaise de 1945) ou, mieux encore, en 1949, après que Tchang Kaï-chek se fut réfugié à Taïwan. Non qu'il ne se fût rien passé avant dans le domaine littéraire, tant s'en faut, soit en chinois, soit en japonais ; et cette littérature fait, depuis quelques années, l'objet de redécouvertes et de relectures. Mais dans ces années-là, les circonstances historiques ont brisé la continuité directe avec ce pan de l'histoire littéraire. Il faudra attendre 20 ans, à quelques exceptions près, pour que l'héritage proprement taïwanais se manifeste en tant que tel sur la scène littéraire. Le gouvernement nationaliste, en effet, applique à partir de 1946 une politique de sinisation, donc de déjaponisation, qui met à l'écart de l'administration et de l'activité culturelle les insulaires taïwanais, à qui les Japonais avaient imposé leur langue, et ce de manière exclusive depuis 1936. La totalité du pouvoir politique et culturel dans l'île passe ainsi aux mains de ceux qui sont arrivés du continent ⁽³⁾.

Dans les premières années, ceux qui jouent un rôle prééminent dans le développement de la littérature et de la poésie modernes sont donc marqués par les luttes et les interrogations

venues de l'histoire récente de la Chine : au premier chef la guerre civile entre nationalistes et communistes, pas encore terminée, le conflit sino-japonais, dont ils sortent à peine, et, plus loin, les suites du mouvement du 4 Mai, lui-même conséquence des rencontres traumatiques de la Chine avec l'Occident (de la fin des Qing aux débuts de la République).

À Taïwan, en accord avec les propositions du Kuomintang (KMT) sur la littérature et l'art de 1942 ⁽⁴⁾, et pour entrete-

1. Lo Men et al, (éd.), *Xingkong wuxian lan* (Un firmament infiniment bleu), Taipei, Editions Erya, 1986, p. 5.
2. Sans entrer dans les débats en cours sur la délimitation de la littérature taïwanaise, nous nous bornerons ici à la poésie écrite à Taïwan en langue dite nationale (國語 *guoyu*), ou mandarin (普通話 *putunghua*, langue commune), qui a été le véhicule principal d'expression littéraire sur l'île après 1945.
3. Cf. Hsiau A-chin, *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism*, London and New York, Routledge, 2000, chap. 2 et 3.
4. En septembre 1942 (les *Causeries* de Yan'an sur la littérature et l'art, de Mao Zedong, datent de mai de la même année), Chang Tao-fan 張道藩, alors directeur du département de la propagande du KMT, avait, dans un texte intitulé « La politique littéraire et artistique dont nous avons besoin », établi « six refus » et « cinq besoins ». Les six refus consistent à : ne pas écrire les noirceurs de la société, ne pas provoquer les conflits entre classes, ne pas s'étendre sur les malheurs, ne pas manifester de romantisme, ne pas écrire des œuvres sans signification, ni manifester des sens incorrects. Les cinq besoins sont : créer notre art national, écrire pour les gens les plus déshérités, écrire du point de vue de la nation, produire des œuvres rationnelles, et dans une forme réaliste. Cf. Michelle Yeh, *Xiandai shi wen lun* (Essays on Modern Chinese Poetry), Taipei, Unitas Press, 1998, p. 35.

7 et 6 - Chi Hsien

Tenir une canne 7
Mordre une pipe 6
Le chiffre 7 a bien la forme d'une canne.
Le chiffre 6 a bien la forme d'une pipe.
Et me voilà.

7 la canne plus 6 la pipe = moi qui fait 13

Un poète. Un génie.
Le plus malheureux des chiffres!

Eh, une tragédie.
Tragédie tragédie me voilà.
Et vous applaudissez, et vous criez bravo.

7 與 6 - 紀弦

拿着手杖7
咬着烟門6
數字7是具備了手杖的形態的。
數字6是具備了烟門的形態的。
於是我來了。

手杖7+烟門6=13之我

一個詩人。一個天才。
一個最不幸的數字!

唔，一個悲劇。
悲劇悲劇我來了。
於是你們鼓掌，你們喝采。

nir le moral des troupes, l'armée met en place un service culturel actif. Elle encourage la culture, la persistance des traditions. Elle veille aussi au maintien de la bonne ligne politique. Dans ce contexte, en fait de poésie nouvelle, on assiste à la publication, dans les journaux, de ce qu'il faut bien appeler des slogans plus ou moins bien versifiés. Il s'agit là d'une littérature déréalisée qui masque mal la défaite et l'effondrement d'une culture. Le climat général, d'ailleurs, et pour bien des années, est à la paranoïa de tous les instants : fièvre obsidionale, espionite, arbitraire policier ⁽⁵⁾.

Le mouvement moderniste et la « transplan- tation horizontale »

C'est contre cet art officiel, et dans cette atmosphère, qu'une réaction va se dessiner autour de personnalités plus exigeantes. Ceux qui deviendront les premiers chefs de file ont participé, avant guerre, à des mouvements littéraires : Ch'in Tzu-hao 覃子豪, qui a été mêlé au Croissant 新月, crée un supplément littéraire qu'il nomme déjà l'Etoile bleue 藍星; Chi Hsien 紀弦, qui a participé, à Shanghai, au groupe de Dai Wangshu, refonde en 1952 une revue qu'il intitule *Xinshi* 新詩 (*Poésie nouvelle*) qui, en 1953, deviendra *Xiandai shi* 現代詩 (*Poésie moderne*). Il y reprend dans un premier temps la visée de Dai Wangshu qui s'était proposé de « dire des émotions actuelles, qu'éprouvent des hommes actuels dans la vie actuelle, mises en poèmes actuels dans une langue actuelle ⁽⁶⁾ ».

Chi Hsien a, en matière de poétique, des partis pris très nets qui vont influencer de façon décisive l'évolution de la poésie de Taïwan à ses débuts. Pour lui, « la poésie ne se chante pas, et elle doit être libre ⁽⁷⁾ ». Considérant que, avec les poèmes en prose de Baudelaire, la poésie a conquis son indépendance et dit adieu à la musique, Chi Hsien prône l'abandon de toute règle, de tout rythme, de tout mètre, en

un mot, de toute forme préexistante dans laquelle se coulerait le poème. Chaque poème doit créer sa propre forme, et c'est le contenu qui la détermine.

Un peu plus tard, Chi Hsien radicalise ses positions, poussant plus loin l'occidentalisation apparue avec le 4 Mai, mais rompant avec les suites de ce mouvement, telles qu'elles s'étaient développées après les années 1930. En février 1956, *Poésie moderne* publie un nouveau manifeste qui entend situer la poésie de Taïwan dans le, ou plutôt, les courants modernistes universels : « Nous sommes un groupe de l'école moderniste qui retenons l'esprit et les éléments constitutifs de toutes les écoles poétiques nouvelles qui se sont illustrées depuis Baudelaire », est-il affirmé dans le premier article. Ainsi, la revue revendique-t-elle comme héritage, et comme seul héritage, tous les mouvements poétiques universels depuis Baudelaire. En effet, le corrélat que Chi Hsien associait à l'occidentalisation était le refus de la tradition chinoise, récente autant que lointaine.

Le deuxième article du manifeste résume cette position d'une formule promise à faire couler beaucoup d'encre : « Nous croyons que la poésie nouvelle est une transplantation horizontale (橫的移植 *hengde yizhi*), et non une transmission verticale ⁽⁸⁾. » C'est par ce deuxième article que le manifeste eut le plus grand retentissement. L'abandon proclamé de ce qui faisait la tradition chinoise au profit d'une modernité internationale déchaîna les polémiques. On vit dans la « transplantation horizontale » la fin de l'identité culturelle chinoise. Pourtant, dans un commen-

Paysage n° 2 - Lin Heng-t'ai

des brise-vent
encore derrière
des brise-vent
encore derrière
des brise-vent
encore derrière

pourtant la mer et puis l'alignement des
vagues
pourtant la mer et puis l'alignement des
vagues.

風景 n° 2 - 林亨泰

防風林的
外邊 還有
防風林的
外邊 還有
防風林的
外邊 還有

然而海 以及波的羅列
然而海 以及波的羅列

5. Pour une évocation de l'atmosphère dominante, voir Yip Wai-lim « Shuangchong de cuo-wei : Taiwan wu liu shi niandai de shisi » (Une double interpolation : la pensée poétique à Taïwan dans les années cinquante et soixante), *Chuang shiji* (Epoque), n° 140-141, 2004, p. 59.
6. Cité in Hsiao Hsiao, *Xiandai shi rumen* (Initiation à la poésie moderne), Taipei, Editions Guxiang, 1982, p. 55.
7. Cf. *Chi Hsien shilun* (Ecrits théoriques de Chi Hsien), Taipei, 1954, p. 33 et sq.
8. Le manifeste de l'Ecole moderniste a été republié dans la revue *Xiandai wenxue* (Littérature moderne), n° 46, 1972, p. 90-91.

taire à son manifeste, Chi Hsien persistait : « Notre poésie nouvelle, universelle, n'est pas "l'essence nationale" du type des poèmes Tang ou des ballades Song⁽⁹⁾. »

Honni par les conservateurs, Chi Hsien (cf. poème « 7 et 6 ») fut largement entendu par les jeunes poètes de son temps. Près d'une centaine d'entre eux se rangèrent sous la bannière de l'Ecole moderniste, qui réunit bientôt des personnalités aussi diverses que des poètes nourris de l'Occident, tel Fang Ssu 方思 traducteur notamment de Rilke; plusieurs individualités d'origine taïwanaise, éduquées sous l'occupation japonaise, mal à l'aise encore dans la langue chinoise mais, par le biais du Japon, très au fait des poésies étrangères, comme Pai Ch'iu 白萩, Lin Heng-t'ai 林亨泰 (cf. poème « Paysage n° 2 »); d'autres jeunes poètes, malgré tout sensibles à la tradition chinoise, comme Cheng Ch'ou-yu 鄭愁予, d'autres encore qui, du fait de la guerre et des vicissitudes récentes, n'avaient souvent reçu qu'une éducation erratique et dont la culture littéraire pouvait passer pour sommaire.

Là se trouve sans doute une des raisons de cet enthousiasme. Si cet appel à une littérature, qui se voulait et se croyait sans racines, projetant une vision de l'Occident largement abstraite, a pu trouver un tel écho chez ces hommes et ces femmes ballottés par l'histoire, c'est qu'ils se voyaient conduits vers des terres nouvelles avec pour seules ressources leur talent et leur imaginaire.

Même ceux qui avaient un meilleur bagage culturel ont subi les conséquences de l'exil : la coupure avec la terre natale et les liens affectifs, mais aussi avec les liens culturels et les traces physiques du passé chinois. De surcroît, les livres et les documents récents manquaient quand ils n'étaient pas bannis. Et c'était là la meilleure part de ce qui s'était fait depuis les années 1930. Dans ces conditions, l'Occident pouvait fournir une nourriture intellectuelle que le pouvoir, par ailleurs, était disposé à tolérer. On ne saurait trop insister, en effet, sur ce point : avec le recentrement de la création vers une poétique pure permettant, contre l'idéologie ambiante, l'expression d'une subjectivité individuelle, le rejet de la politique, ou plutôt la séparation du politique et de l'art a été, en ces années, la condition de la renaissance de la poésie moderne.

Les personnalités étaient trop diverses pour que l'école donnât lieu à une réelle homogénéité de style, à supposer que ce fût son but. Elle permit néanmoins l'exploration de toutes sortes de dispositifs signifiants, expérimentations formelles, poèmes calligrammes, dispositions sur la page. Assurément, les poèmes furent souvent inspirés,

dans leurs thèmes comme dans leur matériau, de la littérature occidentale⁽¹⁰⁾. L'expression de l'exil, de la nostalgie, de la solitude, d'un moi tragique, y domine sans doute, mais elle y met en œuvre un regard sur les choses dégagé du sentimentalisme, et libéré des *a priori* du discours commun.

Bien que l'école fût dissoute quelques années plus tard, que Chi Hsien gardât le sentiment de n'avoir pas atteint son but, à savoir de « précipiter », au sens chimique du terme, le poème chinois moderne, son exigence marqua définitivement la poésie de Taïwan : l'intellectualité, le refus de l'effusion directe, le souci de l'expression élaborée, la condensation du langage, sont quelques-uns des traits qu'elle a acquis.

Cependant, une conséquence importante des positions prises par la revue fut l'abandon relatif de la matière sonore du poème, et une hésitation entre la poésie et la prose, laissant irrésolue la question de ce qui fait la spécificité, la poéticité, d'un texte poétique.

L'Étoile bleue et le lyrisme maintenu

En réaction à l'école moderniste et à l'intellectualisme de Chi Hsien, contre la « transplantation horizontale », se sont regroupés autour de Ch'in Tzu-hao, qui dirigeait le supplément littéraire *Étoile bleue*, ceux qui entendaient maintenir le lyrisme. Ceux-là ne récusait pas en bloc l'héritage chinois, qu'il fût lointain, c'est-à-dire classique, ou proche, c'est-à-dire issu des années 1920, notamment du côté du Croissant, avec Wen Yiduo 聞一多 et Xu Zhimo 徐志摩.

L'Étoile bleue constitue un groupe diffus plus qu'un mouvement structuré. Yang Mu 楊牧, qui fut un de ses membres éminents, parle à son propos de « salon ». Les souvenirs de Yü Kwang-chung relatant la création du groupe l'éclairent bien : « Nous n'avons jamais élu de président, et moins encore adopté de manifeste ou proclamé quelque *-isme*. En gros, notre rassemblement était une réaction dirigée contre Chi Hsien. Il voulait greffer la poésie contemporaine sur le sol chinois, nous y étions extrêmement opposés. Même si nous considérions que notre mission n'était pas de perpé-

9. *Ibid.*

10. Aujourd'hui, le recul du temps permet cependant de relativiser l'étendue et la profondeur de ce déplacement. Pour une réévaluation de l'opposition Occident-tradition chez Chi Hsien, voir Yang Tzung-han *Taiwan xiandai shi shi. Pipan de yuedu* (Une lecture critique de l'histoire de la poésie moderne taïwanaise), Taipei, Editions Juliu, 2002, p. 285-315.

Solitude - Chou Meng-tieh

La solitude à pas feutrés
Sur les traces du crépuscule
Furtivement dans mon dos vient m'envelopper

Une lune incomplète pend seule au ciel
Et se reflète entre les roseaux enchevêtrés au fond du ruisseau
La surface est claire comme le cristal d'un miroir
Avec parfois quelques lents flocons de nuages blancs
Et l'ombre légère des oiseaux qui vient frôler l'eau à petits cris...

Assis en lotus
Je me regarde sur la rive
Et je regarde dans l'eau mon reflet

Un rire qui m'éveille
Avec une tige cassée de saule
Sur la surface de l'eau sans ride aucune
En m'appliquant je trace le mot « homme »
Une fois, deux fois, trois....

寂寞 - 周夢蝶

寂寞躡手躡腳的
尾着黃昏
悄悄打我背後裡來裏來，裏來

缺月孤懸天中
又返照於藻交橫的溪底
溪面如鏡晶澈
紙偶爾有幾瓣白雲冉冉
幾點飛鳥輕噪着渡影掠水過.....

我跌坐着
看了看岸上的我自己
在看看投影在水裏的

醒然一笑
把一根斷的柳枝
在沒一絲破綻的水面上
着意點畫着「人」字
一個，兩個，三個.....

tuer la tradition poétique chinoise, nous ne voulions pas pour autant effectuer aveuglément la transplantation horizontale⁽¹¹⁾. »

Si ce groupe a eu un rôle indiscutable dans le développement de la poésie à Taïwan, c'est par la personnalité de ses membres⁽¹²⁾ et leurs œuvres plus que par ses positions théoriques. Cependant, des polémiques violentes, au centre desquelles se trouva souvent Yü Kwang-chung, éclatèrent avec les modernistes sur l'importance de la prosodie, la nécessité de maintenir le vers, le souci de créer de nouvelles formes fixes, le rôle de la tradition. A l'opposé, Yü Kwang-chung prit, à plusieurs reprises et résolument, la défense de la poésie nouvelle contre les tenants du classicisme, qui représentaient encore, dans ces premières années, voire premières décennies, un courant dominant de l'establishment intellectuel.

L'Etoile bleue a également joué un rôle important dans la diffusion de la poésie moderne, soit par la publication d'œuvres et de recueils, soit par l'organisation de récitals et de lectures publiques. Les uns comme les autres ont sensibilisé les nouvelles générations à la poésie nouvelle. Sans doute, vues à plusieurs années de distance, les différences entre les écoles n'apparaissent pas aussi tranchées, et l'occidentalisation, de même que le refus de la tradition, semble

un tri dans les importations venues de l'Ouest, et qui auront le mieux maintenu, et le plus délibérément, le goût de la mémoire chinoise, annonçant le plus tôt la relecture de l'héritage classique. Et par là même, ils auront très largement contribué à faire accepter la poésie moderne.

Époque et l'exploration des limites

Une troisième revue dont la contribution fut décisive, paraît en 1954. Il s'agit de *Chuangshiji* 創世紀 (Époque, parfois traduit par *Genesis* ou *Création*). Après *Poésie moderne* et *Etoile bleue*, *Epoque* va donner, dans la ligne ouverte par l'après-4 Mai, une impulsion nouvelle à la poésie des années 1960 à Taïwan.

Époque a été fondée par trois jeunes hommes : Lo Fu 洛夫, Ya Hsien 痲弦 et Chang Mo 張默, alors officiers de marine. Dans un premier temps, ils entendent « affirmer la voie nationale de la poésie nouvelle⁽¹³⁾ ». En ce sens, comme *Etoile bleue*, *Epoque* se constitue en réaction contre la « transplantation horizontale ». Dans un article intitulé : « La forme de la nouvelle poésie nationale⁽¹⁴⁾ », la nouvelle revue assigne à celle-ci deux critères. L'un est général : la poésie doit avoir une « saveur orientale et chinoise », elle doit « mettre à profit les particularités de la langue chinoise pour exprimer la vie d'un peuple oriental ». L'autre est plus technique : au lieu d'un étalage purement psychologique, sentimental, émotionnel, le poème doit être au contraire « l'expression de l'image, l'élaboration du sens ». Refuser l'immédiateté de l'idée ou de l'émotion, « creuser le vers » pourrait-on dire, à ceci près qu'il s'agit moins de vers que de prose. Une fois éliminés rimes et mètres, une fois disparu même un type reconnaissable de disposition spatiale sur la page, comment distinguer la poésie de la prose ? A cette question ouverte depuis Baudelaire et *Le Spleen de Paris*, et à laquelle Chi Hsien n'avait pas réellement répondu, *Époque* répond par l'image. Sans doute est-ce cette réflexion sur l'image qui conduit le groupe à se ranger sous la bannière du modernisme occidental, et finalement de la « transplantation horizontale ».

En 1959, en effet, le groupe entend fonder « sa nouvelle révolution de la poésie nouvelle ». Autant, dans sa première pé-

11. *Xiandai wenxue*, n° 46, 1972, p. 12-13.

12. Yü Kwang-chung, mais aussi Yang Mu, Chou Meng-tieh 周夢蝶 (cf. poème inséré « Solitude »), Lo Men 羅門, Jung Tzu 蓉子, Hsiung Hung 竄虹, entre autres, ont fait partie de ce groupe.

13. Notons que Lo Fu et Ya Hsien, ont été marqués par Ai Qing, He Qifang et Bian Zhilin.

14. *Époque*, n° 5, 1956.

surtout une question de degré. Il n'empêche que ce sont les poètes de l'Étoile bleue qui se sont le plus efforcés de faire

riode, la revue se voulait nationale, autant elle se veut désormais l'écho d'une poésie universelle. Dans cette seconde période, c'est-à-dire les années 1960, deux contributions majeures du groupe – sans, d'ailleurs, que son activité se borne à cela – sont l'adoption du surréalisme et une poésie de l'expérience pure.

André Breton a-t-il jamais su que, très loin de la rue Fontaine, il y avait, à Taïwan, des poètes qui se réclamaient du surréalisme ? Au demeurant, ces poètes n'avaient pas lu, à cette époque en tout cas, les « Manifestes du surréalisme » : « Evidemment, écrit Lo Fu, les œuvres surréalistes de nos poètes, ce n'est pas après avoir compris le surréalisme fran-

çais qu'ils les ont écrites, encore moins après avoir lu "Les Manifestes du surréalisme" d'André Breton ou d'autres textes, des compte-rendus, des méthodes à suivre. En réalité, ils ont été influencés par des œuvres surréalistes françaises, et plus largement, d'autres pays⁽¹⁵⁾. »

À défaut de provoquer une révolution généralisée, ce surréalisme (dont Shang Ch'in 商禽, maître du poème en prose est un des grands représentants) les aura cependant poussés à se libérer des contraintes de la logique, à se dégager, au moins dans l'écriture, des normes morales et sociales, à mêler le rêve au réel, à faire advenir l'inconscient. Pratiquant parfois l'écriture automatique, quoiqu'avec un certain contrôle, ils cherchent à donner sa part au hasard objectif en exploitant des affinités surprenantes.

Aussi, pendant de longues années, le critère de la qualité du langage poétique est fondé sur la notion de *tension* (張力 *zhangli*), garante de l'intensité du poème autant que de sa capacité révélatrice (cf. poème Lo Fu, « Mort dans la cellule de pierre »). Tension entendue non pas comme un écart entre une hypothétique langue zéro –

langue blanche, qui serait la langue de l'usage ordinaire –, et la langue poétique, mais bien comme la distance sémantique à l'intérieur du discours poétique entre les termes formant une image (soit par métaphore, soit par association syntagmatique), et qui, à la limite, peuvent être de pures constructions verbales ne se référant plus à aucune réalité extérieure. Ce cas extrême permet non seulement de figurer l'inconscient, mais aussi d'enviesager la possibilité d'une image qui ne soit pas une représentation.

Une autre façon d'ouvrir l'espace mental autant que de forger un outil poétique d'une plasticité accrue est l'expérience pure dont Yip Wai-lim 葉維廉 a été le principal théoricien et le meilleur représentant. Bien qu'elle recoure également à l'image, l'expérience pure n'est pas en principe détachée du monde extérieur. Elle cherche à reproduire la sensation, à réactualiser le surgissement des choses à la conscience dans son immédiateté, avant que le jugement ne les ait doublées d'une représentation qui les identifie. En d'autres termes, le poème, ici, tente de poser un « voilà » pur, intransitif, absolu, et non un « voilà ce que c'est »⁽¹⁶⁾. (cf. poème « Méditation du ciel ») Ces pratiques poétiques, plus

Méditation du ciel - Yip Wai-lim

1
Soudain
illuminées du silence
montagne
lumière
ridées par le vent vif

2
L'étoile
muette
agite
la rivière violente
la digue
croule
puis
un oiseau blanc
plonge dans l'haleine de la montagne

Ah ! belle vigueur en négatif !

天興 — 葉維廉

1
然突
自沈默亮起
山
光
被疾風吹散了

2
星光
無聲
搖動
凶猛的河流
堤
崩
便隨
白色的鳥
沉入山氣
啊好一個雄渾的負數

Mort dans la cellule de pierre - Lo Fu

Par hasard je lève la tête vers le couloir de mon voisin, je suis cloué
Dans l'aube, cet homme le corps nu s'est rebellé contre la mort
Faisant rugir un affluent noir qui traverse ses veines
Je suis cloué, et quand du regard je balaie le mur de pierre
Deux rainures de sang y sont gravées

Ma face s'ouvre comme la colonne d'un arbre, un arbre grandi dans le feu
Tout fait silence, seule bouge la pupille derrière la paupière
Bouge vers ce dont tant d'hommes n'osent parler
Et moi je suis ce poirier amer que la scie a coupé
Dans ses anneaux, tu entendas encore le vent et les cigales.

石室之死亡·洛夫

只偶然昂首向鄰居的甬道，我便怔住
在清晨，那人以裸體去背叛死
任一條黑色支流咆哮橫過他的尿管
我便怔住，我以目光掃過那坐石壁
上面即鑿成兩道血槽

我的面容展開如一株樹，樹在火中成長
一切靜止，唯眸子在眼瞼後面移動
移向許多人都怕談及的方向
而我確是那株被鋸斷的苦梨
在年輪上，你仍可聽清楚風聲、蟬聲

15. Repris dans Lo Fu, *Lo Fu zixuanji* (Choix de poèmes de Lo Fu), Taipei, Editions Liming, 1975, p. 273

16. Yip Wai-lim fonde sa démarche sur la reconnaissance du caractère non discursif, non analytique de la langue chinoise. Sa visée est de retrouver, dans une forme moderne, un type d'expérience analogue à celle qui se montre dans la grande poésie des Tang. Cf. Yip Wai-lim, « Zhongguo xiandai shi de yuyan », *Zhixu de chengzhang* (« Problèmes de la langue du poème moderne chinois », *Croissance ordonnée*), Taipei, Editions Zhiwen, 1971, p. 170-172.

tard, furent taxées de fuite devant la réalité, de subjectivisme, de narcissisme. Certes, l'investigation du monde intérieur et la recherche d'une pureté de langage y avaient une place éminente. Mais, outre que les ratages des médiocres cachent souvent les réussites des meilleurs, on ne saurait trop insister sur le fait que l'exil et le déracinement, surdéterminés par un régime répressif et la psychose ambiante, expliquent largement que ces poètes se soient consacrés à ce type d'exploration, et qu'ils aient exprimé en priorité ce qu'ils ressentaient : l'ennui, l'angoisse, l'éternité du présent, le désir et la frustration, la solitude, l'enfermement, l'impuissance⁽¹⁷⁾.

De même, l'existentialisme a été, à cette époque, une référence majeure. Il faisait partie du climat général de l'après-guerre : outre l'exil et l'étrangeté au monde les poètes avaient en effet connu la guerre et la mort autour d'eux. Aussi, davantage que le nihilisme dont les ont accusés leurs détracteurs, on peut lire dans leurs textes la mise à nu de la condition humaine. Lo Fu écrit : « Qu'on tende devant soi un miroir, on n'y verra pas l'image d'un homme contemporain, mais la cruauté de son destin. Ecrire des poèmes est un moyen de se venger de la cruauté du destin⁽¹⁸⁾. »

On leur a également reproché leur hermétisme. L'obscurité, assurément, a pu être un moyen prophylactique contre l'obscurantisme des censeurs. « Nous étions plus malins qu'eux », nous disait l'un de ces poètes⁽¹⁹⁾. Mais l'obscurité, ou ce qui passait pour tel, était une conséquence probablement nécessaire de leur démarche. A tout le moins, ils ont poussé la langue dans ses limites, et, mieux que d'autres, contribué à faire de la langue moderne un véritable outil poétique⁽²⁰⁾.

Le Chapeau de bambou ou la mémoire de Taïwan

Dans cette évolution jusqu'alors menée par les poètes émigrés, se fait entendre 20 ans après la Retrocession une voix revendiquant sa spécificité taïwanaise. En 1964, se crée la revue *Li 笠* (*Le Chapeau de bambou*). « Quatrième pied du tripode », comme on l'a dit souvent, car elle a joué, non moins que les trois revues précédentes, un rôle décisif dans l'histoire de la poésie de Taïwan, tout en y introduisant des préoccupations différentes et nouvelles. *Le Chapeau de bambou* représente à la fois la résurgence d'une mémoire proprement taïwanaise et la prise en compte des réalités locales. Le mouvement ne comprend, à une exception près, que des poètes insulaires, originaires de Taïwan. Ce simple fait, comme le nom même de la revue indique les orientations sur lesquelles le groupe entend fonder sa démarche : « Elle a

pour point de départ le contexte historique, géographique et réel de Taïwan. En même temps, elle exprime les vicissitudes traversées depuis les années du retour à la patrie⁽²¹⁾. »

Parmi la quarantaine de membres qui s'associent à la revue *Li*, les plus jeunes ont déjà reçu une éducation chinoise, mais les plus âgés ont dû « enjamber les langues », c'est-à-dire apprendre le mandarin. C'est là d'ailleurs une raison majeure pour laquelle beaucoup ont dû attendre avant de pouvoir se manifester sur la scène littéraire, alors qu'ils avaient déjà leur propre expérience de la poésie moderne⁽²²⁾.

Mais la volonté de réancrer la poésie de Taïwan sur le sol natal les détourne d'un avant-gardisme que certains ont pourtant naguère brillamment pratiqué⁽²³⁾. Au lieu de ne représenter qu'eux-mêmes, ils entendent

Le ciel - Pai Ch'iu

Le ciel doit avoir le sein tendre comme
une mère
aussi vaste, qu'il puisse sentir la tiédeur du
sang vif, conserver à tout instant une pose
consolante.
Mais Ah-Huo gît dans la tranchée comme
une fleur déchiquetée
atteint par un fusil. Deux yeux agonisants
contemplant le ciel
pleins de la rage d'avoir été portés en vie.
Pas demandé à être né
pas demandé à être mort
Alors avec peine il lève son fusil vers le
ciel
et l'abat.

天空 - 白萩

天空必有母親般溫柔的胸脯。
那樣廣延，可以感到鮮血的溫暖，
隨時保持着慰撫的姿態。
而阿火躺在撕碎的花朵般的戰壕
為槍所擊傷。
雙眼垂死的望着天空
充滿成為生命的懊恨
不自願的被出生
不自願的被死亡
然後他艱難地舉槍朝着天空
將天空射殺。

17. Là encore, des réévaluations plus récentes montrent la prise en compte des réalités et la part de la critique sociale dans la production poétique de cette époque. Cf. Chien Cheng-chen, *Taiwan xianshi meixue* (L'Esthétique de la poésie moderne taïwanaise), Taipei, Editions Yangzhi wenhua, 2004, p. 75-79, et Michelle Yeh, *Frontier Taiwan*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 33.
18. In Lo Fu, *op. cit.*, 1975, p. 217.
19. Chou Ting, *Entretiens* (1986).
20. Cf. Ong Manhan « Taiwan xiandai shi zai baihua jiegou shang de gongxian » (« La contribution de la poésie moderne de Taïwan à la structure de la langue parlée »), *Époque*, n° 140-141, 2004, p. 105-106.
21. In Hsiao Hsiao, *op. cit.*, 1982, p. 27.
22. Dès les années 1920, des Taïwanais ont participé aux mouvements modernes. Hoang Chao-ch'in 黃朝琴, Hoang Cheng-tsong 黃呈聰, Chang Wo-chun 張我軍, par exemple, ont, sur le continent, participé au mouvement du 4 Mai et à ses prolongements. Cf. Gu Jitang, *Taiwan xinshi fazhan shiwen* (Histoire du développement de la poésie nouvelle à Taïwan), Taipei, Editions Wen-shi-zhe, 1989, p. 18-21. A son retour à Taïwan, Chang Wo-chun a créé la revue *Fengche* 風車 (*Le Moulin*) qui a, dès les années 1930, présenté le surréalisme (*Ibid.*, p. 49). Des débats sur la langue ont eu lieu pour savoir s'il fallait utiliser le chinois mandarin ou le taïwanais. Cf. Chin Shang-hao, *Zhanhou Taiwan xiandai shi yanjiu lunji* (Recherches sur la poésie moderne d'après-guerre à Taïwan), Taipei, Editions Nongxing, 2005, p. 205. En 1936, le japonais a été imposé, et une littérature taïwanaise de langue japonaise, souvent de résistance, existe, que les aînés connaissent (Gu Jitang, *op. cit.*, 1989, p. 45.) Après la Retrocession, par ailleurs, il y a eu des discussions entre écrivains sur les spécificités de la littérature de Taïwan par rapport à la littérature chinoise, étouffées après 1947 (Cf. Hsiao A-chin, *op. cit.*, 2000).
23. En particulier Pai Ch'iu et Lin Heng-t'ai. (Cf. *supra*)

désormais parler au nom de tous. « Debout sur notre île, les deux pieds posés sur le sol de notre terroir, connaissant l'expérience de la vie collective, nous voulons chanter les grandes représentations historiques qui attristent ou émeuvent ⁽²⁴⁾. »

Certains, à l'époque, ont voulu voir dans les poèmes publiés dans la revue des maladroites de langage. Que beaucoup de ces poètes aient dû, relativement tard, apprendre le chinois pourrait l'expliquer. En fait, la simplicité de leur langue est délibérée, et liée à leur projet : ils veulent exprimer les réalités quotidiennes que vivent les gens qui les entourent. « La force de la langue, écrit Pai Ch'iu, provient du fait qu'elle crée de nouvelles relations. Une phrase dont la langue est très simple, pour peu qu'elle découvre de nouvelles relations susceptibles d'être employées, suffit à saisir l'esprit humain et à l'emporter dans un domaine qu'il ne lui sera pas facile d'oublier ⁽²⁵⁾. » (cf. poème inséré Pai Ch'iu « Le Ciel ») De même, il ne s'agit pas pour eux de produire un simple reflet du quotidien. Le « vérisme » dont ils se réclament consiste, dit Huan Fu 桓夫, à « chercher la signification de la vie, ne pas s'égarer dans la généralité quotidienne, chercher un haut niveau de cristallisation ⁽²⁶⁾ ». Enfin, leur poésie, pour la qualifier de quelques traits supplémentaires, est volontiers sarcastique, sans illusion sur la société et l'histoire.

A ses débuts, l'influence de *Li*, dont le propos comme les choix esthétiques allaient à l'encontre du courant dominant ⁽²⁷⁾, ne fut pas de nature à modifier sensiblement l'écriture poétique, pas plus que la revue *Putayuan* 葡萄園 (*La Vigne*) qui, dès 1963, prônait la clarté d'écriture et le retour à la Chine. Mais l'une et l'autre annonçaient le grand tournant des années 1970.

Les années 1970 : le retour au sol

Les années 1970 apportent en effet des changements radicaux qui recentrent les préoccupations culturelles, notamment l'activité poétique, à la fois sur la tradition chinoise et sur les réalités de l'île. Dans la première partie de la décennie, une série d'événements d'ordre géopolitique amènent des prises de conscience nouvelles. En 1971, la restitution au Japon, par les Etats-Unis, des îles Diaoyutai (Senkaku) donne lieu à un élan de patriotisme, notamment dans la jeunesse estudiantine, qui découvre son attachement au pays dans lequel elle vit. En 1971 encore, la République de Chine quitte l'ONU qui allait l'expulser. C'est la fin du monopole diplomatique de la République de Chine. Mais tout en se réduisant à ses seules frontières (ou, plus exactement, aux seuls territoires sur lesquels elle conserve juridiction), elle accentue son iden-

tité culturelle chinoise, face à un continent en pleine Révolution culturelle qui semble brader l'héritage. Enfin, après la mort de Tchang Kaï-chek, qui survient en 1975, son fils Chiang Ching-kuo entame une prudente taïwanisation de l'appareil d'Etat, du moins à ses échelons inférieurs, et commence un relatif desserrement du régime.

Enfin, avoir 20 ans dans ces années veut dire être né à Taïwan, ou au moins y avoir passé son enfance. Cela veut donc dire aussi avoir reçu une éducation qui a inculqué, non sans succès, les valeurs culturelles chinoises, et notamment transmis le sens de la tradition littéraire. Dans cet environnement nouveau, la jeune génération entend précisément se manifester avec des exigences nouvelles, et ne ressent pas la nécessité de perpétuer ce qu'on qualifie, d'ailleurs trop rapidement, de « littérature de la nostalgie ».

Au début de la décennie, nombre de nouvelles revues apparaissent, aux titres aussi ambitieux que significatifs : *Longzu* 龍族 (*Le Peuple du dragon*), *Dadi* 大地 (*La Terre*), *Zhuliu* 主流 (*Courant principal*). Elles sont fondées et animées par de jeunes poètes qui sont le plus souvent encore étudiants. Le mot d'ordre de *Longzu* est représentatif : « Frapper notre propre gong, battre notre propre tambour, danser notre propre dragon ⁽²⁸⁾. »

Ce mot d'ordre était bien un défi que cette génération lançait à celle qui l'avait précédée. Elle précisait ainsi son nouveau projet : « Saisir le style chinois de ce moment et de ce lieu, exprimer notre pensée avec des mots chinois, critiquer la société, soit, mais accepter

24. Cité par Hsiao Hsiao, *op. cit.*, 1982, p. 27.

25. Cité par Chang Mo, *Wu chen de jingzi* (Miroir sans poussière), Taipei, Librairie Dongda, 1981, p. 26.

26. Cité par Li Fengmao, *Zhongguo xinshi shangxi*, 3 (Lectures critiques de la poésie nouvelle III), Taipei, Editions Chang'an, 1981, p. 43.

27. Notons cependant que le mouvement *Li*, s'il entend réorienter le poème moderne dans son contenu, n'en conteste ni la nature formelle, ni la valeur esthétique. Cf. Hsiao A-chin, *op. cit.*, 2000, p. 81-86.

28. Cité par Gu Jitang, *op. cit.*, 1989, p. 402.

29. *Ibid.*

30. Notamment : Chang Mo et Ya Hsien (dir.), *Zhongguo xiandai shixuan* (Anthologie de la poésie moderne chinoise), Taipei, Société poétique Epoque, 1967; Lo Fu, Chang Mo et Ya Hsien (dir.), *Qishi niandai shixuan* (Anthologie de la poésie moderne des années 70), Taipei, Librairie Daye, 1967; Lo Fu, Chang Mo et Ya Hsien (dir.), *Zhongguo xiandai shixuan* (Anthologie d'écrits théoriques sur la poésie moderne), Taipei, Librairie Daye, 1969; Wang Hsian-Yang, *Xinshi jinju xuan* (Choix des plus beaux vers de la poésie nouvelle), Taipei, Editions Juren, 1970; Lo Fu et Pai Ch'iu (dir.), *Zhongguo xiandai wenxue daxi* (Panorama de la littérature chinoise contemporaine), Taipei, Editions Juren, 1972. D'autre part, la revue d'art et de littérature *You-shih* (Youth Literary) publie un numéro spécial sur la poésie, en juin 1969 (n° 186). La revue *Xiandai wenxue* (Littérature moderne) consacre sa 46e livraison, en mars 1972, à la poésie moderne. La revue *Zhong wai wenxue* (Littérature chinoise et étrangère) fera de même en juin 1974 (n° 25). À l'étranger, Yip Wai-lim publie aux Etats-Unis une anthologie en anglais : Yip Wai-lim, *Modern Chinese Poetry*, Iowa City, Iowa University Press, 1970, (suivie par Rong Chih-ying, *Modern verse from Taiwan*, University of California Press, 1973). Au Japon, une *Anthologie de la poésie chinoise moderne* établie et traduite en japonais par la revue taïwanaise *Li* paraît à Tokyo en 1970. La revue coréenne *Poésie contemporaine* publie en coréen 17 poètes de Taïwan en août 1971.

Foudroiement - Wu Sheng

Les éclairs dorés de la foudre, le tonnerre qui fait rage
Le tonnerre, qui pousse à l'effolement
Il y a un instant, c'était encore un soleil de plomb
Le corps tout en sueur, et avant de pouvoir l'éponger
C'est de nouveau le corps trempé de pluie

Votre effolement, vos exhortations mutuelles
Votre obstination
Allez donc vous abriter
Chaque motte de terre impatiente qui attend d'être bêchée
Chaque semence impatiente qui attend de germer
Laissez-les donc un moment

Le ciel au visage changeant
Les railleries perfides
Des gens qui chantent dans les salons
Avec plein d'arguments valeureux
Les reproches perfides

Toutes les exhortations, toutes les railleries et les reproches
Sous la foudre et les éclairs dorés qui se croisent
Vous les comprenez bien
Et le compagnon tombé en criant, le corps entier noirci
Vous vous en souviendrez longtemps

Pourquoi, pourquoi n'avez-vous pas encore déposé vos outils ?

Je pense, le ciel doit donc bien manquer
De gens résistants à la peine
Aussi chaque année en cette saison
Il délègue la foudre et ses éclairs dorés
Pour parcourir les champs de mon pays
Et sur les champs où il n'y a rien pour se protéger
Vous êtes seuls inflexibles entre ciel et terre.

雷殛 - 吳晟

金閃閃的閃電，怒叫着雷聲
雷聲，催趕着驚惶
剛剛還是猛烈的太陽呢
滿身的汗水，還來不及擦拭
又是滿身的雨水
你們的驚惶，苦苦相勸
你們的固執
趕快躲避吧
每一塊急切等待翻掘的泥土
每一顆急切等待生根發芽的種籽
暫且不管吧
容易變臉的老天
陰陰冷冷的耻笑
坐在客廳唱着歌的人們
以一大堆雄辯的理論
陰陰冷冷的指責
所有的苦勸，所有的耻笑和指責
金閃閃的閃電交映下
你們都明明白白
慘叫倒下，渾身發黑的同伴
你們都記憶深深
為什麼，為什麼還不擱下農具？
想來，天上也正欠缺
勤於勞動的人們吧
所以年年此際
必定派遣金閃閃的閃電
直奔吾鄉的田野
而沒有什麼遮蔽的田野上
唯你們頂天而立地

aussi que la société nous critique⁽²⁹⁾. » Et, de fait, l'interrogation sur la place et le rôle de la poésie dans la société de Taïwan détermine des choix nouveaux.

A la jointure des années 1960 et 1970, différentes manifestations (expositions et lectures-récitals), et plusieurs publications, à l'étranger comme à Taïwan, ont donné une visibilité jusque là inédite à la poésie moderne telle qu'elle se fait depuis 20 ans⁽³⁰⁾. Au demeurant, ce sont moins ces publications, que les réactions qu'elles suscitent dans des journaux à grande diffusion, qui attirent l'attention sur la poésie contemporaine et provoquent de nouvelles polémiques. Kuan Chie-ming 關杰明, professeur à Singapour, publie notamment dans le *China Times* 中國時報 deux articles⁽³¹⁾ où il écrit : « La prétendue nouvelle poésie exhibe le plus souvent quelque chose qui n'est pas de son sol mais une toquade venue du Nouveau Continent [l'Amérique, NdA]. Et ces poètes ne maîtrisent pas la langue⁽³²⁾. » Ces reproches n'étaient pas nouveaux. La nouveauté était qu'ils sortaient des cénacles pour toucher un public plus grand. Et ces critiques trouvèrent un large écho

approuvé de la part d'intellectuels, de la part des poètes du *Chapeau de bambou*, et de la part de jeunes poètes de la nouvelle génération.

La revue *Longzu*, dans un numéro spécial de 1973 consacré à la critique de la poésie des 20 dernières années, posa ainsi le cadre du débat : « Les lecteurs n'espèrent pas que leurs propres grands poètes écrivent très grec, très français, très Alan Ginsberg, ils espèrent seulement que les mots de leurs poètes leur ressemblent⁽³³⁾. » Enfonçant le clou, elle affirmait que c'était l'occidentalisation qui était la cause de la rupture entre la poésie et ses lecteurs.

Plusieurs poètes déjà chevronnés confirmèrent ces reproches. Yü Kwang-chong reprit en partie le discours qu'il

31. « Zhongguo xiandai shi de kunjing » (« L'impasse de la poésie moderne chinoise »), supplément littéraire *Renjian* (Humanité), 28 et 29 février 1972.

32. Cité par Chen Fang-ming, *Shi he xianshi* (Poésie et réalité), Taipei, Librairie Hongfan, 1977, p. 43.

33. Revue *Longzu*, n° 9, juillet 1973, p. 6.

tenait déjà devant Chi Hsien, tandis que d'autres, qui avaient fait route avec *Époque*, faisant autocritique, soulignaient la nécessité de tenir compte de la vie et de la réalité, de penser aux lecteurs. Ils posaient une question décisive : pour qui écrivons-nous ? La revue faisait, également, place aux lecteurs, et d'autres articles poursuivaient ce débat où s'exprimait un double refus, de l'occidentalisation et de l'hermétisme, et un triple désir, du retour à la Chine, du retour au réel, et d'une plus grande diffusion populaire.

Le plus étonnant, peut-être, est que ces reproches firent mouche. Prenant en compte ces critiques, c'est-à-dire les réactions du public, l'écriture se modifia, y compris de la part des aînés. Il y eut bien, en effet, un retour à la Chine, et d'abord à sa mémoire littéraire. Lo Fu, par exemple, tout en défendant la poésie pure, tout en persistant dans son exigence, selon laquelle un excès d'hermétisme vaut mieux qu'un excès de clarté, sentit le besoin de rappeler que certains poètes Tang (Li He, Li Shangyin, Du Fu même) firent acte d'hermétisme, voire de surréalisme avant la lettre, et il inscrivit son surréalisme dans une tradition qui fait de l'illumination poétique l'analogue de l'illumination *chan*, sautant par dessus la logique pour aboutir à une forme de révélation. De même, Yip Wai-lim relia sa pratique au type d'expérience transmise dans la poésie des Tang.

Désormais, la plupart des poètes, loin de s'opposer à la tradition, en retrouvent l'esprit, la prolongent, la modernisent. Dans la pensée comme dans la forme, on s'inspire de tout ce qu'offre la poésie chinoise depuis le *Shijing* (詩經). L'histoire de la littérature chinoise est revisitée, on y puise des formes, des thèmes, on se confronte à son langage. L'*Étoile Bleue* n'avait pas attendu ce moment pour faire ainsi et Yü Kwang-chung notait, dans ce numéro de *Longzu* : « Pour le retour à la Chine, il y a deux voies. L'une est de transformer la poésie classique, c'est celle que j'ai suivie il y a dix ans. L'autre est de fouiller la tradition chinoise, c'est-à-dire d'être un Chinois typique⁽³⁴⁾. »

La même prise en compte de la réaction des lecteurs amène parallèlement dans l'écriture un souci de lisibilité, de compréhensibilité, qui conduit à une plus grande simplicité de langage. La recherche de la surprise, de l'effet, s'estompé au profit d'un plus grand naturel.

Dans ce retour à la Chine et à un langage plus accessible, en d'autres termes, dans ce mouvement vers ses lecteurs, le poème moderne conquiert sa place et sa reconnaissance auprès du public. Il devient la forme contemporaine de la poésie chinoise, comme le quatrain des Tang ou la ballade des Song l'avaient été en leur temps. Les journaux la publient dé-

sormais et elle ne va pas tarder à prendre place dans les écoles. Des compositeurs la mettront bientôt en musique. Lo Fu peut alors écrire : « La conception de la poésie s'est élargie. A la question de savoir ce qu'est la poésie moderne, notre réponse pourrait être, la poésie, au fond, est ce qu'elle est, elle est comme elle est, peu importe la tradition ou la modernité, la transplantation ou la transmission, le réel ou le sur-réel, l'hermétisme ou la clarté, l'intellectualité ou l'effusion⁽³⁵⁾. »

Outre le besoin de réancrage dans la tradition chinoise, il y avait le souci que soient prises en compte les réalités locales. Les poètes de la génération des années 1970 s'attachent moins à l'exploration de leur moi qu'à la découverte du monde extérieur. Ils se divisent – ou se multiplient –, prêtant leur voix aux acteurs de la vie sociale, s'identifiant aux personnages qu'ils observent. Pour eux, la considération de la réalité sociale, sans être nécessairement exclusive, devient primordiale. Ce qui peut conduire à un réalisme, aussi critique envers l'évolution de la société qu'empathique vis-à-vis des êtres. L'éventail des thèmes traités s'élargit, manifestant une diversité sans précédent. De cette génération, Lo Chih-ch'eng 羅智成, Chen Li 陳黎, Do She-sun 杜十三, Su Shao-lien 蘇紹連, Hsiang Yang 向陽, Pai Ling 白靈, pour ne citer que quelques-uns parmi les jeunes poètes dont la notoriété s'est confirmée pendant la décennie suivante, commencent à publier.

L'île, par ailleurs, voit déjà, en ces années, s'accélérer un développement économique et urbain qui la fait passer bientôt d'une société rurale à une société industrielle. Cela ne se fait ni sans inquiétude, ni sans nostalgie, provoquant la confusion des valeurs, la juxtaposition, sans véritable lieu de cohérence, de modes de vie et de représentation anciens et nouveaux. Une création poétique réelle – celle de Wu Sheng 吳晟, par exemple, (cf. poème « *Foudroiement* ») – se fait l'écho de ces préoccupations, que la revue *Li* avait précédées, et que, maintenant, elle accompagne, à plus ou moins grande distance de la « littérature du terroir » (鄉土文學 *xiangtu wenxue*).

La « littérature du terroir » est, sans doute, à Taiwan, la dernière tentative pour donner à la littérature une assise populaire large, en la fondant sur une prise de conscience politico-sociale. Il s'agit d'une littérature engagée, délibérément idéologique, qui entend parler au nom des exclus du développement économique comme du pouvoir politique. L'influence de la Révolution culturelle et de l'idéologie prolé-

34. *Ibid.*, p. 13.

35. Revue *Zhong wai wenxue*, vol. 10, n° 12, mai 1982, p. 18.

rienne est nette, et cette littérature passe par dessus le modernisme, dans lequel elle ne voit qu'un « valet de l'impérialisme américain », pour rejoindre la littérature militante des années 1930 sur le continent. Bien que le débat sur la « littérature du terroir », qui occupe la fin de la décennie, concerne davantage la fiction que la poésie (et c'est là, peut-être, un signe important que le roman, ou la nouvelle, prennent la place de la poésie comme genre littéraire dominant), il y a dans cette mouvance directe une production poétique, mais le réalisme dont celle-ci se réclame aboutit le plus souvent à une vision largement mythique des catégories du paysan ou du pêcheur, à une opposition naïve et passéiste entre la ville et la campagne, à une apologie simpliste de la vie et des vertus familiales traditionnelles⁽³⁶⁾.

Ce courant ne trouve, en fait, qu'un écho limité, et il est largement rejeté par la plupart des poètes, quels que soient, au demeurant, leurs penchants politiques, autant parce qu'ils n'entendent pas réduire la littérature à son seul rôle social, que parce qu'il s'agit là d'une poésie qui ne construit pas son sens, n'élabore pas sa langue. Elle l'instrumentalise, au contraire, la mettant au service d'une cause qui la précède, ou d'un but qui la prolongerait. En ce sens, son étude relève moins de la critique ou de l'histoire littéraires, que de l'histoire des idéologies⁽³⁷⁾.

En 1975, paraît le premier numéro d'une revue nommée *Caogen* 草根, (*Racines d'herbe*), dont Lo Ch'ing 羅青 est le principal animateur. *Caogen* déclare se fonder sur quatre grands principes, dont les deux premiers expriment le souci de la nation (chinoise) et la nécessité pour la poésie de refléter l'homme dans sa totalité. Les deux autres s'énoncent ainsi : « 3. Nous nous rendons compte que la popularisation et la spécialisation sont indispensables. Leur différence tient à la manière de traiter un sujet et aux moyens esthétiques employés. Nous voulons que les deux soient présentes et s'équilibrent sans exclusive. 4. Envers le passé nous éprouvons un respect sans égarement, envers l'avenir nous sommes prudents et confiants. Nous acceptons la tradition, sans refuser l'Occident. Nous voulons nous consacrer de tout cœur à la terre que nous pouvons embrasser : Taïwan⁽³⁸⁾. »

Certains ont voulu voir dans ces propositions « le premier compromis des modernistes et des réalistes⁽³⁹⁾ ». Synthèse, au demeurant, bien précaire, que les décennies suivantes, avec des développements nouveaux – postmodernisme, clivages idéologiques (conscience chinoise vs. conscience taïwanaise) de plus en plus marqués⁽⁴⁰⁾ –, remettront en cause. En tout cas, dans les années 1970, *Caogen* est sans doute la dernière revue qui affiche, dans sa modération

même, des visées normatives, un projet, en forme de manifeste. Les revues, et il y en aura bien d'autres, ne jouent plus, n'ont plus à jouer, le rôle militant de naguère.

A la fin de la décennie 1970, la poésie moderne à Taïwan a ses fondations, elle s'est inscrite dans le courant de la littérature chinoise, elle a sa langue qui correspond à la vie actuelle. Ce faisant, sa diversité est acquise, qui ne va pas tarder à s'étendre encore, de pair avec l'évolution du pays, qui voit l'enrichissement économique, l'ouverture à la Chine, la démocratisation, la multiplication des voyages et des échanges culturels avec l'étranger, la mondialisation. La poésie accompagne, quelquefois précède, la sensibilité et les interrogations de ses contemporains. Mais sa place, désormais, est déterminée moins par les volontarismes idéologiques ou esthétiques, que par les lois du marché, et l'environnement médiatique. •

36. Cf. Michelle Yeh, *Xiandai shi wen lun*, op. cit., p. 37-38.

37. Cf. Chien Cheng-chen, op. cit., 2004, p. 90-91.

38. Revue *Zhong wai wenxue*, vol. 10, n° 12, mai 1982, p. 203.

39. Cf. Chang Tsuo *Qian qu zhi dao* (L'île aux mille chants), Taipei, Editions Erya, 1987 p. 35.

40. Malgré les reconstructions ultérieures, ce n'est que dans les années 1980, après les incidents de Kaohsiung de 1979, qu'émerge en littérature une conscience nationale taïwanaise opposée à la conscience nationale chinoise. Jusque-là, autant chez les poètes de Li que chez les écrivains du terroir, l'identification nationale était d'abord chinoise. Cf. Hsiao A-chin, op. cit., 2000, pp. 83-86.