



## Continents manuscrits

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

2 | 2014  
Bien écrire, mal écrire

---

# De Hemingway au chinois classique : le travail de la langue de l'écrivain taiwanais Wang Wen-hsing

Sandrine Marchand

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/307>

DOI : 10.4000/coma.307

ISSN : 2275-1742

### Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

### Référence électronique

Sandrine Marchand, « De Hemingway au chinois classique : le travail de la langue de l'écrivain taiwanais Wang Wen-hsing », *Continents manuscrits* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 22 avril 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coma/307> ; DOI : 10.4000/coma.307

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Continents manuscrits – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# De Hemingway au chinois classique : le travail de la langue de l'écrivain taiwanais Wang Wen-hsing

Sandrine Marchand

---

- <sup>1</sup> Wang Wen-hsing, écrivain chinois né en 1939, émigré à Taïwan en 1946 – année où le chinois redevient la langue officielle de l'île –, a fait des études de langue et de littérature anglaises puis a étudié aux États-Unis. Il est ensuite retourné à Taïwan, où il écrit depuis, en chinois, son œuvre romanesque, après avoir enseigné la littérature anglaise et américaine à l'université nationale de Taïwan.
- <sup>2</sup> On a souligné depuis longtemps – et Wang Wen-hsing 王文興 lui-même l'a fait à maintes reprises – l'importance accordée à la langue dans son œuvre, langage qui laisse la narration en retrait, langue reconnue pour ses recherches formelles, mais aussi pour l'attention portée aux rapports étroits entre oralité, rythme et typographie. Plus on avance dans l'œuvre romanesque de Wang Wen-hsing, plus ce parti pris s'impose. Il dit lui-même avoir trouvé son style dans son deuxième roman, écrit entre 1981 et 1999, *Un homme dos à la mer*<sup>1</sup>, et l'on ne peut qu'être frappé par l'évolution graphique constituant un véritable saut qualitatif qui apparaît dans la deuxième partie de ce roman, où le corps du texte laisse peu à peu apparaître l'ossature de la langue<sup>2</sup>. Par son travail sur la langue, qui est un travail aussi bien visuel qu'auditif, Wang Wen-hsing met en œuvre une poétique du rythme où le sens se dit seulement au travers de et dans le rythme, inséparable de celui-ci. Quand Wang Wen-hsing dit avoir pour critère de valeur le « *tong-shun* » (clarté et aisance), est-il à la recherche de la belle langue, du bien-écrire ? Il semble plutôt à la recherche d'un langage propre, entre oralité et littéarité, recherche qui constitue pour lui une véritable lutte qu'il est prêt à mener jusqu'au bout.
- <sup>3</sup> Plutôt que de reprendre une approche européenne comme celle de Giacomo Leopardi, pour qui une belle langue est une langue riche et variée, « un ensemble de langues plus qu'une langue unique<sup>3</sup> », une langue « absolument soumise aux caprices de l'auteur<sup>4</sup> », la recherche de Wang Wen-hsing est peut-être aussi la recherche de la « langue de la

littérature », comme l'a énoncé l'écrivaine contemporaine Ying Chen, immigrée au Canada, et qui écrit en français :

Même s'il écrit dans sa langue maternelle, il se trouve assez loin d'elle lorsqu'il s'approche de la langue de la littérature. Celle-ci, contenant la langue maternelle de tous, est le fruit de toutes les littératures de tous les temps. En fait, il lui semble qu'il n'y a qu'une littérature, même si elle est écrite dans beaucoup de langues. L'écrivain n'a pas à privilégier la langue de sa mère par rapport aux langues des autres, ni inversement. Il est convaincu que les unes ne sont ni plus belles ni plus laides que les autres<sup>5</sup>.

- 4 Wang Wen-hsing, lui aussi émigré de Chine, mais en 1946, à l'âge de sept ans, et à Taïwan, est un auteur écrivant en chinois qui consacre sa vie et toute son énergie au travail de la langue. Sa recherche créative commence par la lecture d'œuvres occidentales, dont on peut dire qu'elles l'ont influencé à la fois dans l'esprit et dans la lettre. Si cette influence occidentale lui a été reprochée dans les années 1970, les critiques ayant parfois frappé juste, il est ensuite apparu que Wang Wen-hsing était aussi féru de poésie antique et versé dans le chinois classique. L'empreinte de cette langue est donc tout aussi présente dans sa recherche stylistique. Il nous importe ici de tenter de mesurer l'importance de l'influence de ses lectures en langue anglaise et en chinois classique sur son travail d'écriture.
- 5 Quelle langue tente-t-il d'approcher : le chinois normatif des temps anciens ou la langue américaine d'Hemingway ? Un mélange des deux ? La reconnaissance de ces deux influences ne doit pas nous faire oublier deux autres langues d'importance mineure qui se rapprocheraient plutôt d'une langue des affects, le français et le dialecte *minnan*, qui font tout autant partie de l'expérience linguistique de l'écrivain. Nous nous interrogerons ensuite sur les raisons pour lesquelles Wang Wen-hsing est considéré comme un écrivain qui écrit non pas mal, mais d'une manière qualifiée d'« incompréhensible » ou d'« étrange » par les lecteurs et par les critiques. Puis, en nous plongeant dans ses manuscrits, nous chercherons dans sa manière de travailler sur la langue les marques stylistiques plutôt que linguistiques de ces lectures en langue étrangère et chinois classique.

## La relation entre les langues étrangères et familières

- 6 La recherche stylistique dans l'écriture de Wang Wen-hsing prend tout d'abord racine dans la lecture d'œuvres littéraires en langue anglaise. Comme il l'explique dans différents entretiens, ses débuts dans l'écriture, au collège, sont concomitants de l'apprentissage de l'anglais et de ses premières lectures en langue anglaise<sup>6</sup>. Il suit en cela les conseils de son professeur, qui lui prête les livres de sa bibliothèque, et ceux d'un ami qu'il nomme Zhong Yuan, dans une courte prose qu'il lui consacre en 1993<sup>7</sup>. Cet ami dont il admire la double culture, à la fois chinoise et occidentale, l'a introduit à la lecture d'œuvres en anglais. C'est grâce à lui que Wang Wen-hsing découvre ses premiers romans occidentaux : *Jean-Christophe* de Romain Rolland ; *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell, et ce qui fut sa lecture préférée, *Little Women* de Louisa May Alcott. À cela s'ajoutent *Arch of Triumph* d'Erich Maria Remarque, *L'Adieu aux armes* d'Ernest Hemingway, *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, *Immensee* de Theodor Storm, *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti. Pour des raisons politiques et idéologiques propres à cette époque, les auteurs chinois sont pratiquement absents de sa formation d'écrivain. Wang Wen-hsing n'a lu que *La véritable histoire d'Ah-Q* de Lu Xun et la trilogie romanesque de Ba

Jin, *Famille, Printemps et Automne*. En outre, il est en ce très jeune âge peu réceptif à la littérature chinoise classique, ne possédant pas la culture nécessaire pour l'apprécier.

- 7 Par la suite, il retiendra quelques auteurs de nouvelles, et en particulier Tchekhov qu'il reconnaît avoir imité dans l'écriture de ses premières nouvelles. Il dit dans l'entretien de 1987 : « J'ai toujours imité Tchekhov, Maupassant, Hemingway, Conrad, jusqu'à aujourd'hui. Je pense encore que j'imité, même si maintenant je ne le fais plus volontairement, je suis capable de voir l'influence de certains auteurs dans ce que j'écris.<sup>8</sup> » S'il lit en langue anglaise, Wang Wen-hsing ne lit pas exclusivement des auteurs anglophones, il lit autant de traductions que d'œuvres originales, et la langue anglaise est donc pour lui un moyen plus direct d'accéder aux œuvres occidentales. En tant qu'écrivain moderniste, cet intérêt quasi exclusif pour la littérature occidentale n'est pas exceptionnel. En effet, dans les années 1950-1960 à Taïwan, la littérature étrangère était plus accessible que la littérature chinoise moderne car les écrivains chinois des années 1920 étaient considérés comme des écrivains gauchistes.
- 8 Dans quelle mesure ces lectures en langue anglaise ont-elles influencé son écriture ? Ce n'est pas la langue anglaise en tant qu'outil linguistique qui a marqué ses débuts d'écrivain, même si l'empreinte de cette langue, difficilement quantifiable, est certainement décelable dans sa langue, et même si ses détracteurs, comme nous le verrons, lui reprochent de renoncer au chinois pour l'anglais. Ce qui importe pour lui, dès ses débuts, et tout au long de sa carrière d'écrivain, c'est la lecture, lire jusqu'à ce que le texte lu soit absolument et totalement compris, apprécié en chaque mot, en chaque signe de ponctuation.
- 9 Lors de conférences concernant son premier roman, *Processus familial*<sup>9</sup>, Wang Wen-hsing explique l'influence des premiers auteurs occidentaux qu'il a lus sur l'élaboration de son style. C'est à partir de ces lectures qu'il a en effet commencé ce qu'il appellera plus tard sa « bataille » avec la langue<sup>10</sup>. Après la publication de ses premières nouvelles, Wang Wen-hsing prend conscience que sa manière d'écrire pose de nombreux problèmes. Le premier problème est qu'il écrit « comme tout le monde », le second est que son écriture est sans règle, « d'un désordre indescriptible », « dépourvue d'un rythme stable »<sup>11</sup>. Tandis que lorsqu'il lit Flaubert, Maupassant et Tolstoï, il peut entendre dans leur langue des « sonorités extrêmement captivantes », « graves et posées », comme dans la musique d'un violoncelle. Wang Wen-hsing cherche alors à atteindre l'objectif d'entendre une musique dans sa propre langue littéraire. C'est seulement avec Hemingway qu'il commence sa véritable bataille avec la langue en tentant d'imiter sa manière d'écrire qui, pour lui, possède toutes les qualités de celles de Flaubert, Maupassant et Tolstoï et qui, en outre, est susceptible d'une grande concision tout en retenant les couleurs et la fraîcheur de la vie<sup>12</sup>. Comme il le mentionne dans l'entretien avec Dan Dexing précédemment cité, la lecture d'Hemingway est plus tardive et ne s'effectuera qu'à l'université. Hemingway est un auteur important pour bien des écrivains de langue chinoise, mais pour Wang Wen-hsing, il représente surtout l'une de ses premières lectures en langue anglaise. Par la suite, la lecture d'auteurs anglais ou américains en langue originale l'emportera sur celle de traductions.
- 10 Il faut ajouter qu'en 1960, deux ans après son entrée à l'université et ses premières publications de nouvelles en revue, Wang Wen-hsing fait l'expérience de la traduction. Il traduit notamment les quatre poèmes *Préludes (Four Quartets)* de T. S. Eliot<sup>13</sup>. Dans ces poèmes, on peut retrouver une atmosphère semblable à celle des premières nouvelles de Wang Wen-hsing et de son premier roman, *Processus familial*. Le paysage citadin trahit une

ville pauvre, abandonnée, grâce à la présence d'éléments de la réalité triviale. Si le paysage du poème fait aussi penser au Taipei des années 1950-1960 vu par un adolescent, tel qu'on le retrouve dans ses premiers écrits romanesques, la jeune femme du poème est semblable à l'héroïne de *Premier amour*<sup>14</sup>. Dans ce poème, comme dans la nouvelle de Wang Wen-hsing, la sensualité et la spiritualité se rassemblent pour créer un monde sans illusion, porteur d'une beauté triste. Même si Wang Wen-hsing ne persiste pas dans cette expérience de la traduction poétique, on peut être certain qu'elle fait partie de sa formation d'écrivain et qu'elle prépare aussi à la découverte de sa méthode de lecture et d'écriture, qu'il dit trouver dans la lecture d'Hemingway<sup>15</sup>.

- 11 Cette méthode consiste à lire mot après mot, chaque mot séparément l'un après l'autre, afin de tenter de retrouver l'attention qui a été donnée à chaque terme par l'auteur au cours de la rédaction. Cette prise de conscience de l'exigence méticuleuse requise par la lecture d'une œuvre est à l'origine de sa propre manière d'écrire. La lecture correspond donc aussi à une pratique à partir de laquelle le processus d'écriture va prendre forme : « Chaque jour j'écrivais quelques mots, en même temps j'évitais d'écrire trop et trop vite<sup>16</sup>. » Si un mot ne convient pas, il réécrit l'ensemble de la phrase, car tous les mots se soutiennent mutuellement, et le déséquilibre introduit par un seul mot entraîne celui de toute la phrase. La bataille avec la langue que Wang Wen-hsing entend mener consiste donc dans cette prise en compte du rythme de l'écriture. Lecture, écriture et à nouveau lecture, car Wang Wen-hsing attend du lecteur cette même attention et cette même patience.
- 12 Comme il l'a souligné dans l'introduction à *Processus familial*<sup>17</sup>, le langage est pour lui musical : « Le roman doit produire la même musique que le violoncelle. » Il avertit en outre son lecteur : « Les quatre mouvements d'un concerto ne peuvent être joués en dix minutes. Le lecteur idéal devrait être un mélomane idéal. Il n'omet aucune note (mot), aucune pause (ponctuation).<sup>18</sup> » Musique et rythme se combinent, et le lecteur doit être sensible au rythme d'un texte pour le lire. Il doit se conformer aux différentes vitesses perçues ainsi qu'aux pauses, comme un musicien face à une partition. Cette soumission au rythme d'un texte nécessite un ralentissement de la lecture : « Le rythme de la lecture idéale est de mille caractères par heure, et de ne pas lire plus de deux heures par jour.<sup>19</sup> » En effet, tout lecteur a tendance à lire trop vite, à se laisser porter par l'intrigue sans égard à la langue, qui est pourtant l'essentiel<sup>20</sup>, comme le souligne encore Wang Wen-hsing dans cette introduction, qui pourrait être un mode d'emploi de la lecture de toute œuvre littéraire ainsi que de sa manière d'écrire.
- 13 Même si la manière d'écrire de Wang Wen-hsing fut influencée par la lecture d'œuvres occidentales, on ne peut que la rapprocher de la manière de lire un texte en langue chinoise classique, qu'il ne lit pourtant pas lui-même comme un ancien lettré ou un professeur de lettres classiques, mais bien à sa manière, en tant que romancier appartenant au monde contemporain.
- 14 Le chinois classique, langue aussi éloignée du chinois moderne que le latin du français, langue uniquement écrite et réservée aux lettrés qui lui consacraient les genres nobles de la poésie et du « *sanwen* » (essai, prose), a été abandonné au tout début du xx<sup>e</sup> siècle pour le chinois moderne, afin d'écrire prose et poésie, mais surtout des romans, l'écriture romanesque étant imitée de l'Occident. Pourtant, la langue littéraire retient de nombreux aspects de la langue classique. Par ailleurs, l'évolution du chinois moderne n'est pas uniforme, il se nourrit des expressions dialectales de chaque région et rencontre la grammaire et la syntaxe des langues occidentales dont il a tenté d'importer les règles.

- 15 Dans un des premiers entretiens de l'auteur avec une jeune romancière de talent, Li Ang, Wang Wen-hsing fait un aveu révélateur quant au rapport de son travail d'écriture à la langue chinoise, alors qu'il vient de publier son premier roman, *Processus familial*<sup>21</sup>. Il reconnaît l'insuffisance du chinois moderne, du moins en ce qui le concerne : « Peut-être que toutes les modifications que je fais dans le style sont créées pour trouver une issue dans la lutte entre le chinois classique et le chinois moderne<sup>22</sup>. » Tout son travail d'écriture tendrait donc à pallier la disparition du chinois classique. Ses réflexions concernant la poésie le confirment : il reconnaît avoir renoncé à écrire de la poésie du fait que, selon lui, il n'y a pas de métrique dans le chinois moderne et que, par conséquent, ce serait « comme jouer de la musique sans partition<sup>23</sup> ». Si le chinois moderne ne permet pas d'écrire de la poésie, selon lui, il est en revanche plus adapté à l'écriture du roman, qui permet d'effectuer une recherche rythmique plus libre.
- 16 En plus de la langue anglaise littéraire et du chinois classique, deux autres langues semblent affleurer sous le langage littéraire de Wang Wen-hsing : le français et le dialecte *minnan*.
- 17 Concernant la langue française, Wang Wen-hsing a suivi quelques cours de français à l'université auprès du professeur Li Liewen, dont il a lu certaines traductions comme *Pêcheur d'Islande*. Par ailleurs, son père parlait français, langue qu'il avait apprise durant son enfance en Belgique, mais qu'il ne pratiquait pas à la maison. Son intérêt pour cette langue s'est intériorisé et s'est assimilé aux traductions de romans français. Néanmoins, quand il s'exprime sur les traductions du français de son professeur Li Liewen, il en retient les remarquables qualités linguistiques aussi bien en chinois classique qu'en chinois moderne, qui lui permettent de traduire sans presque rien toucher à l'ordre grammatical du français<sup>24</sup>, sans perdre non plus l'intégrité de la langue originale car chaque mot se lit avec facilité. Wang Wen-hsing s'inspirera de ce travail de traducteur et prendra pour principe la « clarté et l'aisance », ainsi que la « facilité de lecture » de ces traductions, qui gardent intacte la saveur des mots. Le français a donc également contribué à sa formation d'écrivain, en donnant l'exemple de sa rigueur syntaxique, qualité complémentaire de la souplesse de la langue chinoise moderne.
- 18 Concernant le dialecte *minnan*, l'influence est plus complexe à discerner, et encore plus enfouie que celle du français. Ce dialecte parlé dans la région du Fujian en Chine continentale, région la plus proche de l'île de Taïwan, est aussi parlé dans l'île, en raison des différentes migrations. La famille de Wang Wen-hsing parlait ce dialecte, malgré le fait que le père de Wang Wen-hsing, un intellectuel, ne devait pas l'utiliser, car son usage est la marque d'un milieu populaire. Quand on interroge Wang Wen-hsing à ce sujet, il répond qu'il n'y a pas d'expressions dialectales dans ses romans et que lui-même ne le parle pas. En revanche, les lecteurs taïwanais disent trouver des expressions de dialecte dans son œuvre, et quand on le force à parler le *minnan* devant la caméra, il est bien obligé d'articuler quelques mots.
- 19 Sans doute, ce rapport au dialecte est avant tout un rapport politique. Cette langue dialectale oppose les Taïwanais de souche et les Continentaux arrivés sur l'île après 1945. Elle oppose aussi les milieux populaires aux milieux intellectuels et à la haute bourgeoisie. Cette dénégation du dialecte ne signifie pas le rejet d'une langue que Wang Wen-hsing pourrait juger humiliante, mais simplement la mise à distance de la politisation excessive de la littérature dans les années 1970, qui a engendré des débats et des conflits dont il a d'ailleurs été victime. Quoiqu'il en soit, cette langue fut présente dans son enfance et affleure dans ses romans, particulièrement dans les parties

dialoguées, sans que cela constitue une prise de parti pour l'écrivain, l'usage du dialecte étant revendiqué par les écrivains dits du terroir auxquels il s'opposait par sa tendance moderniste. Ces écrivains du terroir associés aux intellectuels de souche sont en tout les cas les principaux détracteurs de l'œuvre de Wang Wen-hsing, et les premiers à considérer celle-ci comme incompréhensible.

## Écrire de manière incompréhensible

- 20 Au premier abord, l'usage particulier de la langue par Wang Wen-hsing consiste essentiellement à insérer des symboles (gras, souligné, grossi, italique...) pour mettre l'accent sur le sens des mots, à remplacer les caractères par des lettres de l'alphabet ou du syllabaire taïwanais, à modifier la construction grammaticale, et à jouer sur le rythme ainsi que sur le déplacement et l'ordre des mots dans la phrase. Leopardi n'est pas très loin des critiques modernes adressées à Wang Wen-hsing quand il dit :

Qu'est-ce donc que ce fatras de tirets, de points de suspension, d'espaces, de doubles ou triples points d'exclamation, que sais-je encore ? Il me semble que la mode des hiéroglyphes revient, que l'on ne veut plus écrire les sentiments et les idées, mais les représenter, et comme on ignore comment signifier les choses avec les mots, on veut les peindre et les signifier avec des signes, comme les Chinois, dont l'écriture ne représente pas les mots, mais les choses et les idées. N'est-ce pas revenir à l'enfance de l'écriture ?<sup>25</sup>

- 21 Leopardi semble mettre la langue chinoise du côté des signes et, par conséquent, ne verrait pas pourquoi un écrivain chinois aurait besoin de redoubler les signes par d'autres signes. L'objectif de Wang Wen-hsing consiste peut-être au contraire à vouloir s'éloigner des « hiéroglyphes » pour former une langue abstraite et sonore. Cependant, est-ce vraiment cette recherche formelle qui gêne le lecteur ?
- 22 Plutôt que de reprocher à Wang Wen-hsing de « mal écrire », la critique la plus courante consiste à lui reprocher d'écrire de manière inintelligible, c'est-à-dire d'écrire de manière trop compliquée ou trop sophistiquée. On ne pourrait lui reprocher de « mal écrire », c'est-à-dire de méconnaître sa langue et de ne pas être suffisamment cultivé, au contraire on lui reproche de ne pas être suffisamment accessible à un lecteur moyen. Cette critique ne cesse de le poursuivre depuis les années soixante-dix et la parution de son premier roman, *Processus familial*. Par rapport à cette critique, Wang Wen-hsing a d'abord une attitude confiante envers son lecteur, il est persuadé qu'il peut parvenir à le lire, comme cela apparaît dans l'entretien avec Li Ang en 1975 :

Li Ang :

C'est comme le langage de *Processus familial*, est-ce que vous avez réfléchi aux difficultés que pourrait rencontrer le lecteur en lisant ?

Wang Wen-hsing :

S'il lit patiemment, il ne doit pas y avoir de difficulté. Je crois que toute œuvre littéraire demande de la patience<sup>26</sup>.

- 23 Wang Wen-hsing apporte une méthode de lecture qui doit permettre de pallier toutes les difficultés, mais les conseils de lire lentement sans omettre aucun mot ni aucun signe de ponctuation ne semblent pas suffire. Si Li Ang est une romancière taïwanaise suffisamment ouverte pour apprécier l'œuvre d'un écrivain continental moderniste et ne pas se laisser dérouter par sa manière d'écrire singulière, il n'en est pas de même des critiques du milieu intellectuel proche du mouvement de la « littérature du terroir » qui fait rage dans les années 1970. Ce mouvement est proche des idéaux de gauche du peuple

taïwanais ; il accompagne la démocratisation de Taïwan contre la dictature de Chiang Kai-chek et le parti unique du Kuomintang. La critique faite à la langue de Wang Wen-hsing est donc absolument inséparable de la politique taïwanaise de l'époque, tout comme elle est aussi inséparable d'une critique moraliste qui touche autant la narration que le style. Ici donc, politique, morale, langue forment un tout. Pourtant, Wang Wen-hsing souhaiterait qu'on ne retienne que la langue, puisqu'il dit dans la préface à son roman : « Dans *Processus familial*, on peut rejeter beaucoup de choses, mais il faut absolument prêter attention à la langue. Si l'on rejette le langage de ce livre, ce livre n'existe plus<sup>27</sup>. »

- 24 Pour illustrer la nature des critiques envers Wang Wen-hsing, prenons d'abord pour exemple un long article de critique acerbe publié en 1986 dans la revue *Wenxing*, de tendance traditionnaliste. Le titre de l'article du professeur Lü Zhenghui est éloquent : *Un rebelle sans avenir - Wang Wen-hsing*<sup>28</sup>. Il est présenté avec des photographies de l'auteur en jeune professeur de littérature anglaise et américaine de l'université la plus prestigieuse de Taïwan, l'air heureux et satisfait. Le sous-titre révèle quant à lui le programme de la critique : « La tragédie de Wang Wen-hsing : né au mauvais endroit ou ayant reçu une mauvaise éducation ». Le sous-titre sous-tend également la critique du style et par conséquent une critique de l'origine, car Wang Wen-hsing est un immigré chinois dont la venue est associée à la prise du pouvoir par Chiang Kai-chek. L'autre critique concerne son éducation, celle de quelqu'un qui a étudié l'anglais, a séjourné aux États-Unis, enseigne à l'université, établissement qui fonctionne sur le modèle des universités américaines. Lü Zhenghui va transformer la confiance de l'auteur en son lectorat en mépris de l'auteur pour son lectorat, puisque l'accueil de ce dernier prouve en effet que le lecteur n'a ni la patience, ni un goût esthétique suffisamment raffiné pour apprécier son style.
- 25 Après ce désaveu du langage littéraire de Wang Wen-hsing, le critique tient à remonter à la source de la distorsion que les lecteurs ont pu immédiatement remarquer en lisant ce roman. Si la langue chinoise qu'il utilise est à ce point « illisible » pour un lectorat taïwanais de langue chinoise, c'est tout simplement qu'il a subi l'influence des États-Unis, reproche qui touche plus une manière de penser que la langue. Il en trouve la preuve dans la narration, selon le principe accepté par l'auteur que l'on ne peut détacher le fond de la forme, le style de l'attitude du héros du roman, qu'il identifie aussitôt à Wang Wen-hsing lui-même. Dans le roman, le fils se révolte contre son père, ce qui a créé un scandale au moment de la parution du livre : selon Lü Zhenghui, l'auteur voulait montrer comment un intellectuel taïwanais dénigre sa propre tradition culturelle<sup>29</sup>. Le détracteur lui reproche par ailleurs d'être un « capitaliste », un « extrémiste » qui se révolte contre la tradition chinoise et fait « perdre la face » au peuple chinois, humiliation suprême.
- 26 La critique du style se transforme rapidement dans cet article en une critique du contenu et de l'attitude du héros de l'histoire, révolté contre ses parents. L'appréciation de ce roman se conclut ainsi : « Voilà la tragédie des intellectuels occidentalisés de la génération de Wang Wen-hsing, ils sont entièrement coupés de la politique, de la réalité sociale de Taïwan, du fait de leur éducation occidentalisée<sup>30</sup>. » Selon Lü Zhenghui, ils vivent dans un monde d'idées, sur le modèle de Platon, qui n'a rien à voir avec la réalité<sup>31</sup>. Il rapproche aussi le roman de Wang Wen-hsing des romans existentialistes et absurdes, de Camus ou de Kafka, en considérant que ce genre de courant littéraire ne peut absolument pas refléter la société taïwanaise.
- 27 Lü Zhenghui reproche donc à Wang Wen-hsing d'être un déraciné, sans attache, issu d'une classe privilégiée qui vit dans sa tour d'ivoire. Si cette critique n'est pas



complètement dénuée de fondement, on peut dire qu'elle n'a en tout cas rien à voir avec la langue de Wang Wen-hsing. Mais Lü Zhenghui s'acharne encore davantage sur le deuxième roman, *Un homme dos à la mer*, dont la première partie est parue en 1981. Malgré le fait que la manière d'écrire y est encore plus déroutante, le roman n'a pas fait scandale. La critique de la langue va porter cette fois-ci sur le « bégaiement » du narrateur, qui entraîne une répétition de la particule enclitique « de » 的 (à la fois marque du déterminatif, du possessif et du génitif), mais aussi d'autres mots grammaticaux.

- 28 Pour exprimer les difficultés et l'étonnement du lectorat, le critique use de formulations en quatre caractères, classiques et très littéraires, qui signifient « texte ancien et abstrus », « compliqué », « qui ne coule pas bien » et « difficile à lire et inintelligible », ou encore « qui tord la bouche », « est difficile à prononcer », « exige un grand effort d'articulation ». Les deux derniers caractères font un jeu de mots avec « bavard » qui devient « entortille la langue ». Il reprend ensuite une formule injurieuse du roman, « *goupi bu tong* », qui signifie « n'avoir ni queue ni tête » (littéralement « pets de chien dépourvus de sens »).
- 29 On voit que le critique use d'un langage raffiné tout en pointant les nombreuses injures que le roman de Wang Wen-hsing comporte. En outre, le propos du critique touche autant à la langue écrite qu'à la prononciation, alors que justement une grande partie du travail de Wang Wen-hsing consiste à faire correspondre adéquatement le mot et le son pour former un tout.
- 30 Dans ce passage, Lü Zhenghui insiste sur le caractère particulier de son style. En effet, les critiques les plus sobres se sont contentés de qualifier son style d'« étrange », de « bizarre » et de « particulier ». Mais, acerbe, Lü Zhenghui dit avoir eu « l'illumination » après la lecture des cent premières pages de ce roman : « Si Wang Wen-hsing écrit de manière si particulière c'est en raison de son isolement ; il est comme un Robinson enfermé sur son île depuis vingt ans, qui ne sait plus parler et qui, coupé du monde et de la société, a sombré dans la dépression<sup>32</sup>. »
- 31 Dans le même dossier de la revue *Wenxing*, un autre article se montre plus positif concernant le style de Wang Wen-hsing dans son premier roman. Cai Yingjun, enseignant au même endroit que le précédent critique, cite Zhang Hanliang, qui juge que Wang Wen-hsing « renouvelle la langue, ressuscite des mots oubliés [...] afin de renforcer la précision de la langue (particulièrement pour l'ouïe), l'auteur crée de nombreux mots ». Malgré tout, Cai qualifie la langue de Wang Wen-hsing de « tortueuse et compliquée »<sup>33</sup>. Il va à son tour ramener cet usage de la langue au contenu pour exprimer la psychologie et les actes du personnage principal du roman : « Le monde de *Processus familial* est déconcertant, et son héros Fan Yé a un complexe d'infériorité et une mauvaise conscience. Par conséquent, il fallait choisir un langage « excentrique au point d'être blessant, [...] inégal et fantaisiste<sup>34</sup>. »
- 32 Le critique use d'expressions alambiquées et de caractères d'écriture rares pour critiquer le style de Wang Wen-hsing. Moins acerbe et plus nuancé que Lü Zhenghui, Cai Yingjun se contente lui aussi d'analyser le contenu du roman sans égard au travail du style, qu'il dénonce sans essayer de comprendre pourquoi la manière d'écrire de Wang Wen-hsing serait une véritable transgression des normes linguistiques du chinois moderne.
- 33 À ces articles très représentatifs de la critique de la langue de Wang Wen-hsing, on doit ajouter les critiques encore plus virulentes issues d'un colloque de 1978<sup>35</sup> sur la littérature du terroir, mouvement né dans les années 1970 et dont Wang Wen-hsing est exclu du fait

de ses origines continentales. S'il s'est mis volontairement à l'écart des débats pendant de nombreuses années, il s'est néanmoins lancé, lors de ce colloque, dans une critique littéraire et politique contre les écrivains de souche. C'est donc seulement dans le débat qui suit le colloque qu'apparaît, au milieu des critiques politiques et morales, la critique de la langue. Alors que Wang Wen-hsing a affirmé lors de son discours que le devoir d'un écrivain est de suivre le principe de « clarté et de précision » et que la littérature doit apporter du plaisir, on lui reproche d'être inintelligible et de rendre au contraire son lecteur malheureux.

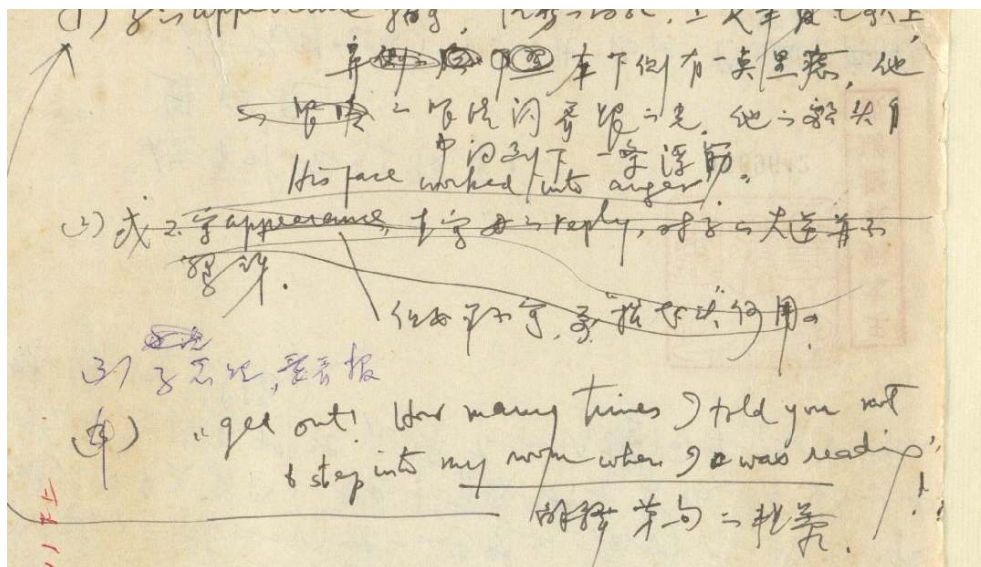
- 34 À cette attaque, Wang Wen-hsing répond qu'il suffit d'étudier quatre ans la littérature étrangère pour pouvoir apprécier son roman, ce qui apparaît à ses détracteurs comme une influence pernicieuse de l'Occident. Durant le colloque, Wang Wen-hsing est traité de « *compradores* »<sup>36</sup> et de « fasciste », alors même que, contrairement à ce mouvement identitaire en quête de racines et de culture ancestrale, Wang Wen-hsing se montre très ouvert et tourné vers le multiculturalisme. À ses yeux, l'usage de quelques mots ou expressions anglaises ne pourrait en aucune façon impliquer un renoncement ou une dévalorisation de la langue chinoise. L'anglais, qu'il utilise d'ailleurs très peu dans ses œuvres, est cependant un point d'attaque souvent relevé, de même que des interjections en alphabet latin qui apparaissent au milieu de l'écriture chinoise, mais qui ne correspondent à aucune langue et que, par conséquent, personne ne peut déchiffrer.
- 35 Dans *Une bataille sans repos*, écrit en 1987, Wang Wen-hsing a intériorisé la critique d'« incompréhensibilité » et affirme qu'il ne peut écrire autrement, que pour lui, cette bataille avec la langue est sans fin et que c'est le seul moyen pour lui d'écrire honnêtement, ce qui est la seule justification de son travail d'écrivain et donc de toute sa vie<sup>37</sup>.
- 36 Pour conclure sur cette « incompréhensibilité », mon point de vue de traductrice de son roman sera tout à fait différent. *Processus familial* a été ma première traduction, j'ai choisi ce texte parmi d'autres romans taiwanais que l'on m'a présentés d'écrivains de la même génération, continentaux ou autochtones. Dès la première page, j'ai aimé le rythme de sa phrase, sa poésie, sa clarté. Je l'ai trouvé beaucoup plus lisible que les autres romans que j'avais du mal à comprendre. Mon point de vue ne peut que confirmer que cette incompréhension de l'écriture de Wang Wen-hsing est avant tout liée à un contexte politique. En effet, en Chine, où son œuvre est maintenant reconnue, personne ne la trouve illisible.
- 37 Je n'ai donc perçu au départ aucune difficulté particulière dans la langue de Wang Wen-hsing hormis ce que j'ai pu trouver dans la langue chinoise elle-même. J'ai toujours été étonnée de la question que l'on m'a posée à ce sujet : comment avez-vous pu traduire ce roman ? Ne l'avez-vous pas trouvé difficile ? Dans la plupart des cas, ceux qui me posaient ingénument ces questions ne l'avaient pas lu. On m'a également interrogée sur ma manière de traduire les injures de son deuxième roman, si cela ne me posait pas de problème ; là encore je ne voyais pas de difficulté particulière, je n'en étais pas plus choquée que par ses autres inventions langagières. La seule chose qui m'a longtemps laissée perplexe était l'usage du syllabaire phonétique pour remplacer les caractères chinois. Les détracteurs de Wang Wen-hsing semblent ne s'être jamais arrêtés sur ce fait, car évidemment pour eux ce syllabaire, utilisé lors de l'apprentissage de la langue écrite pendant l'enfance, ne pose aucun problème de compréhension.
- 38 Ce point de vue complètement différent remet-il en question la critique d'occidentalisation et d'influence de l'anglais sur la langue de Wang Wen-hsing ou au

contraire le confirme-t-il ? Il a déjà été démontré que la grammaire chinoise s'est inspirée des grammaires européennes lors de la mise en place du chinois moderne, mais cela ne rapproche aucunement la langue chinoise des différentes langues occidentales. Alors, qu'est-ce qui rend la langue de Wang Wen-hsing si particulière pour un lecteur chinois ? Sa proximité avec l'anglais ou avec le chinois classique ?

## Étude des manuscrits

- 39 Les manuscrits des deux premiers romans de Wang Wen-hsing pourront peut-être nous renseigner sur sa pratique de lecture multilingue. S'il a toujours vécu à Taïwan, Wang Wen-hsing a enseigné la littérature anglaise et américaine, et la grande majorité de ses lectures, essentiellement romanesques, se font en anglais. Même s'il n'écrit pas en anglais, il est baigné par cette langue littéraire, par son rythme, par sa musicalité autant que par son vocabulaire ou sa grammaire. On trouve très peu de présence de l'anglais dans ses manuscrits, mais néanmoins il est important de noter, dans *Processus familial*, le recours à l'anglais au recto de la première page, qui semble lui servir de brouillon pour réfléchir à la personnalité de son héros et à son comportement. Le mot « *appearance* » apparaît deux fois au milieu de la description du narrateur en langue chinoise.
- 40 Au moment où le narrateur Fan Yé va se mettre en colère, la manière de trouver le mot juste pour exprimer cette colère semble trouver sa source en anglais quand Wang wen-hsing écrit sur son brouillon : « *His face worked into anger* ».

Fig. 1 : « *His face worked into anger* »



- 41 Le manuscrit montre que la question se pose sans doute pour l'auteur de savoir s'il commence par décrire le visage de Fan Yé ou si ce dernier répond d'abord à sa mère. Wang Wen-hsing effectue une longue recherche, c'est ce que nous voyons au bas de la page au verso, qui comporte de multiples marques de martèlement de crayon qui correspondent à la manière habituelle de l'auteur de chercher ses mots et de les faire jaillir sous le crayon à papier. Tout en bas de la page, trois ou quatre réécritures de la même phrase confirment la recherche d'une tension proche de la phrase en anglais :

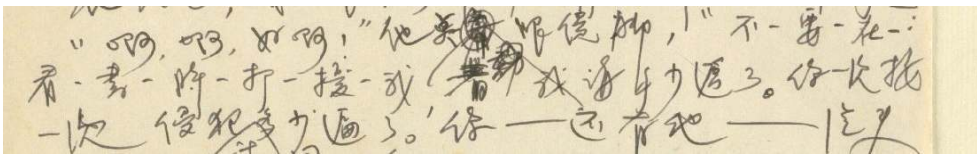
Tu es déjà venu trois fois. Est-ce que quelqu'un l'a vu ?  
 Tu es déjà venu trois fois. Qu'est-ce qu'il fait ?  
 Tu ne l'as pas vu ?  
 Tu es déjà venu trois fois. Que fait

L'auteur reprend cette première phrase à plusieurs reprises.

- 42 Puis l'usage de l'anglais semble s'imposer naturellement à l'auteur pour exprimer la colère du jeune homme continuellement dérangé par ses parents : « *Get out! How many times I told you not to step into my room when I was reading.* » On a l'impression que Wang Wen-hsing cherche à reproduire la même fluidité, la même force rythmique en chinois, car cette phrase semble servir de modèle à une autre phrase à la p. 3 qui prend une forme très particulière<sup>38</sup>. C'est pratiquement une des seules phrases écrites ainsi :

Il - ne - faut - pas - me - déranger - quand - je - lis, combien de fois devrais-je le répéter ?

Fig. 2 : « Il - ne - faut - pas - me - déranger... »

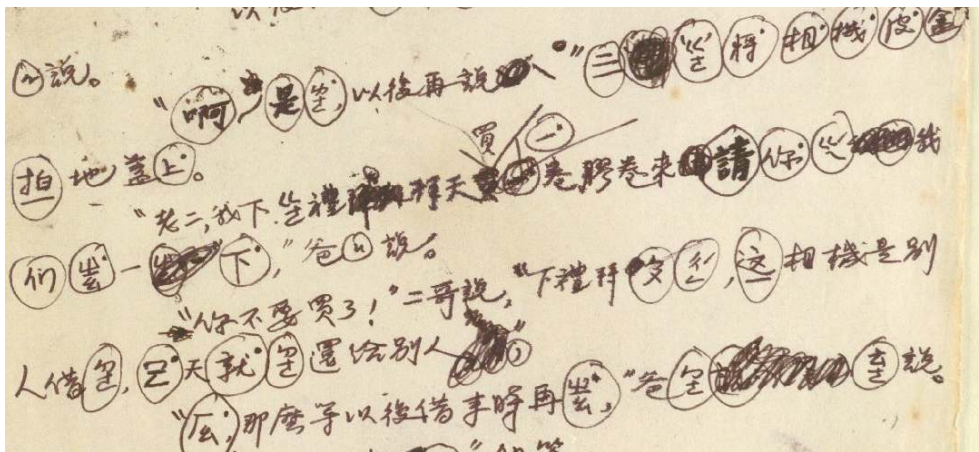


- 43 Cette scansion marquée par des tirets entre chaque mot donne une même valeur à chaque caractère, à chaque syllabe. L'auteur semble rechercher l'efficacité de la langue anglaise d'un point de vue rythmique et s'appuie ici sur des longs tirets<sup>39</sup> pour la reconstituer. Si, ensuite, Wang Wen-hsing va forger la spécificité de son écriture grâce à l'usage de tirets longs et courts, d'espaces blancs et d'autres marques de ponctuation, on peut peut-être en voir surgir une des raisons ici. Dans une nouvelle publiée antérieurement, il recourt au même usage des tirets pour rythmer un poème et mimer la lecture à haute voix de celui-ci<sup>40</sup>. La recherche de Wang Wen-hsing, qu'elle s'inspire de la littérature anglaise ou de la poésie classique chinoise, touche donc essentiellement au rythme.
- 44 Sa conception de la littérature exige de l'auteur beaucoup de précision, précision qu'il a acquise dans la lecture d'œuvres étrangères, et qui va ensuite l'éloigner des lecteurs qui n'auront pas la patience de lire à haute voix, comme lui-même écrit en scandant les phrases avec son crayon. Le travail sur les manuscrits, même si nous ne possédons actuellement que le manuscrit définitif qui précède la copie au net, montre que la majeure partie des corrections consistent à répéter une phrase jusqu'à ce que celle-ci réponde à un certain rythme et à un certain idéal voulu par l'auteur. On ne peut séparer l'oralité de l'écriture, le son de la forme, le rythme de la syntaxe, la musicalité du silence. Tout est question de rythme, rythme sonore et visuel.
- 45 Les seuls autres usages de l'anglais concernent le début des parties et la fin d'un premier brouillon, ainsi que deux notes de régie, l'une à la p. 39 du manuscrit, où il souligne le fait que les mots devront être en gras (*bold face*), et à la p. 60 (chapitre 45) où, après avoir retranscrit une chanson, il indique qu'il va reconsidérer ce choix (*reconsider*) et, en effet, il changera de chanson. Ceci nous montre que Wang Wen-hsing n'a recours à la langue anglaise que pour des termes très spécifiques. En revanche, l'anglais est complètement incorporé à son écriture en langue chinoise, que ce soit au niveau sonore ou au niveau rythmique.

## L'usage d'un syllabaire

- 46 Une autre manière pour Wang Wen-hsing d'expérimenter l'étrangeté dans sa langue est l'usage du syllabaire. C'est au chapitre 58<sup>41</sup> que le syllabaire *guoyu fuhao* apparaît dans le manuscrit, usage qui disparaîtra ensuite du texte définitif, excepté certaines transcriptions qui concernent essentiellement des mots grammaticaux, « le » (了), « de » (的) et le redoublement des syllabes de mots comme « papa », « maman », alors que dans le manuscrit le syllabaire va proliférer pendant une cinquantaine de pages avant de s'atténuer et de disparaître à nouveau.
- 47 C'est la mère du héros qui, par son parler populaire – elle sait à peine écrire et écrit les chiffres à sa manière –, fait entrer l'oralité et par conséquent le syllabaire dans le texte<sup>42</sup> :

Fig. 3



- 48 C'est dans un moment de la narration où les personnages apparaissent non plus seulement dans le regard subjectif du fils, mais aussi avec plus de distance et moins de bienveillance, que la mère révèle son caractère rude et son manque de culture. Le syllabaire devient nécessaire pour l'exprimer, et tente ensuite de s'imposer pour donner vie au texte. Après le dialogue, dans le chapitre 59, l'oralité est introduite dans le discours indirect en même temps que les caractères simplifiés « ti » (体)<sup>43</sup>, les caractères inventés pour « na » (拿), et les caractères rares. L'usage du syllabaire concerne surtout les mots grammaticaux de 的, 得, « shi » (是), « ba » (把), « shang » (上), « xia » (下), « cai » (才), « na » (那), articles, conjugaison, pronoms personnels, « maman », « papa », quelques signifiants, comme « hei » (黑) (noir) et « dian » (點) (un peu), qui contiennent une partie commune, et « qia » (恰) (à propos).
- 49 Le manuscrit permet de voir à quel moment surgit ce recours au syllabaire, qui sera l'un des éléments caractéristiques du second roman, *Un homme dos à la mer*. De ce fait, la présence exponentielle de ce procédé en est relativisée. Elle n'apparaît plus comme un élément intrinsèque de la narration, mais plutôt comme une volonté de l'auteur qui s'affirme et s'assume complètement dans le second roman, celui-ci étant, selon lui, un roman extraverti par rapport au premier plus introverti. L'oralisation du langage écrit ne correspond pas à une manifestation de cette extériorisation, mais répond à une exigence stylistique et rythmique.

- 50 L'oralité à l'intérieur du texte rapproche le lecteur cultivé du lecteur moyen, comme la lecture publique à haute voix des romans par l'auteur l'a prouvé. Cependant, l'usage du syllabaire permet d'introduire aussi parfois une « mauvaise prononciation » correspondant à un usage dialectal ou encore à une déformation du langage parlé ou populaire. En ce sens, la lecture à haute voix que Wang Wen-hsing fait de ses textes, particulièrement la lecture de son deuxième roman, *Un homme dos à la mer*, met en valeur ce rapprochement de la langue écrite et de la langue parlée.
- 51 Par ailleurs, plus que la création de quelques interjections en alphabet latin, l'usage du syllabaire prouve véritablement l'occidentalisation de la langue chinoise, qui a longtemps cherché à devenir une langue alphabétique, particulièrement au début du xx<sup>e</sup> siècle, afin de mieux se convertir à la modernité.
- 52 En conclusion, la critique positive de Zhang Hanliang selon qui « afin de renforcer la précision de la langue (particulièrement pour l'ouïe), l'auteur crée de nombreux mots »<sup>44</sup> me paraît être l'appréciation la plus juste du style littéraire de Wang Wen-hsing. C'est bien la recherche d'une langue précise qui puisse toucher aussi bien la vue que l'ouïe qui conduit Wang Wen-hsing à un travail acharné sur la langue. Qu'il prenne pour modèle la langue américaine de Hemingway ou le chinois classique, l'objectif est de créer une langue qui transcende l'opposition entre l'écriture et l'oralité. L'analyse approfondie des manuscrits corrobore cette recherche de l'idéal et montre que ce n'est pas l'influence de la langue étrangère qui compte, mais la contamination de l'écriture par une méthode de lecture particulière de la langue étrangère ou de la langue classique qui lui confère un rythme défini, le texte se transformant peu à peu en partition à lire à voix haute. Si cette recherche est perçue encore aujourd'hui comme une forme d'illisibilité, elle représente néanmoins une tentative rare et originale dans le monde sinophone de jouer avec la langue, de bouleverser les normes linguistiques, mais aussi morales.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Anokhina, Olga, « Le rôle du multilinguisme dans l'activité créative de Vladimir Nabokov », in Olga Anokhina (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Academia Bruylant/Harmattan, Louvain-la-Neuve, 2012, p. 15-24.
- Cai, Yingjun, « Examen du défaitisme dans le roman de Wang Wen-hsing », *Wenxing*, 1986, p. 118.
- Dan, Dexing 單德興, « Wang Wen-hsing parle de Wang Wen-hsing » 王文興談王文興, *Lianhe wenxue*, 1987, p. 166-195.
- Eliot, T. S., *Four quartets*, trad. par Tong Ma (Wang Wen-hsing), *Xiandai wenxue* n° 3, 1960, p. 98-100.
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, Paris, Éd. Allia, 2004.
- Li, Ang 李昂, « La solitude d'un coureur de longue distance – entretien avec Wang Wen-hsing » 長跑選手的孤寂-王文興訪問記, *Zhongwai wenxue*, 1975, p. 30-42.

- Lü, Zhenghui 呂正惠, « Un rebelle sans avenir – Wang Wen-hsing, La tragédie de Wang Wen-hsing : né au mauvais endroit ou ayant reçu une mauvaise éducation », *Wenxing*, 1986, p. 112-124.
- Wang, Wen-hsing, *Beihai de ren* 背海的人, (*Un homme dos à la mer*), Taipei, Hongfan shudian, 2001.
- Wang, Wen-hsing, « Brève discussion sur la belle traduction littéraire par Wang Wen-hsing » 王文興略談文學佳譯, *Yishujia* n° 222, novembre 1993, p. 352.
- Wang, Wen-hsing, *Jiabian* 家變, (*Processus familial*), Taipei, Hongfan shudian, 1978.
- Wang, Wen-hsing, *Jiabian liu jiang* 家變六講 (*Six conférences autour de Processus familial*), Taipei, Maitian chuban, 2009.
- Wang, Wen-hsing 王文興, « Qualités et défauts de la littérature du terroir », *Xia chao*, février 1978, p. 64-74.
- Wang, Wen-hsing, *Shiwu pian xiaoshuo* 十五篇小說 (*Quinze nouvelles*), Taipei, Hongfan shudian, 1979.
- Wang, Wen-hsing, *Shu he ying* 書和影 (*Littérature et cinéma*), Taipei, Lianhe wenxue, 2006.
- Wang, Wen-hsing, *Xiaoshuo moyu* 小說墨餘 (*Traces romanesques*), Taipei, Hongfan shudian, 2002.
- Ying, Chen, « La vie probable », Annie Curien (dir.), *Écrire au présent, débats littéraires franco-chinois*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 51-54.

## NOTES

1. Wang Wen-hsing, *Beihai de ren* (*Un homme dos à la mer*), Taipei, Hongfan shudian, 2001.
2. L'opposition entre la chair et l'ossature du texte est inspirée du chapitre « le vent et l'ossature » dans l'ouvrage de théorie littéraire de Liu Xie 劉勰, (465 ?-521 ?), *Wenxindiaolong* 文心雕龍 (*Essence de la littérature et broderie de dragons*).
3. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Paris, Editions Allia, 2004, p. 216.
4. *Ibid.*, p. 366.
5. Ying Chen, « La vie probable », Annie Curien (dir.), *Ecrire au présent, débats littéraires franco-chinois*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 53.
6. Dan Dexing 單德興, « Wang Wen-hsing parle de Wang Wen-hsing » 王文興談王文興, Taipei, Lianhe wenxue, 1987, p. 166-195.
7. Wang Wen-hsing, « En souvenir de Zhong Yuan » 懷仲園, *Xiaoshuo moyu* (*Traces romanesques*), Taipei, Hongfan shudian, 2002, p. 181-187.
8. Dan Dexing 單德興, « Wang Wen-hsing parle de Wang Wen-hsing » 王文興談王文興, Lianhe wenxue, 1987, p. 168.
9. Wang Wen-hsing, *Jiabian liu jiang* 家變六講 (*Six conférences autour de Processus familial*), Taipei, Maitian chuban, 2009.
10. Wang Wen-hsing, « Une bataille sans fin » 無休止的戰爭, Wang Wen-hsing, *Littérature et cinéma*, Taipei, Lianhe wenxue, 2006, p. 195-198.
11. *Ibid.*, p. 195.
12. *Ibid.*, p. 196.
13. T. S. Eliot, *Four quartets*, trad. par Tong Ma (Wang Wen-hsing), *Xiandai wenxue* n° 3, 1960, p. 98-100.
14. Wang Wen-hsing, *Shiwu pian xiaoshuo* (*Quinze nouvelles*), Taipei, Hongfan shudian, 1979, p. 163-176.
15. On observe le même rôle joué par la traduction dans la formation du futur écrivain chez d'autres auteurs multilingues, comme par exemple V. Nabokov. À ce sujet, voir O. Anokhina, « Le

- rôle du multilinguisme dans l'activité créative de Vladimir Nabokov », in O. Anokhina (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Academia Bruylant/Harmattan, Louvain-la-Neuve, 2012, p. 15-24.
16. Wang Wen-hsing, « Une bataille sans repos », *Shu yu ying (Littérature et cinéma)*, Taipei, Lianhe wenxue, 2006, p. 195-198.
17. Wang Wen-hsing, *Jiabian*, Taipei, Hongfan shudian, 1978, p. 2. Même référence dans « Une bataille sans repos », *op. cit.*, p. 195.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Li Ang 李昂, « La solitude d'un coureur de longue distance – entretien avec Wang Wen-hsing » 長跑選手的孤寂—王文興訪問記, *Zhongwai wenxue*, 1975, p. 30-42.
22. *Ibid.*, p. 37.
23. Entretien avec l'auteur, 2007.
24. Wang Wen-hsing, « Brève discussion sur la belle traduction littéraire par Wang Wen-hsing » 王文興略談文學佳譯, *Yishujia 藝術家 (l'Artiste)* n° 222, novembre 1993, p. 352.
25. Giacomo Leopardi, *op. cit.*, p. 480.
26. Li Ang, *op. cit.*, p. 37.
27. Wang Wen-hsing, *Jiabian*, *op. cit.*, p. 1.
28. Lü Zhenghui 李昂, « Un rebelle sans avenir – Wang Wen-hsing, La tragédie de Wang Wen-hsing: né au mauvais endroit ou ayant reçu une mauvaise éducation », *Wenxing*, 1986, p. 112-124.
29. *Ibid.*, p. 114.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*, p. 116.
32. Cai Yingjun, « Examen du défaitisme dans le roman de Wang Wen-hsing », *Wenxing*, *op. cit.*, p. 118.
33. *Ibid.*, p. 118.
34. *Ibid.*, p. 121.
35. Wang Wen-hsing, « Qualités et défauts de la littérature du terroir », *Xia chao*, février 1978, p. 64-81.
36. Intermédiaire entre les commerçants occidentaux et les marchands chinois au début du xx<sup>e</sup> siècle en Chine.
37. Wang Wen-hsing, « Une bataille sans repos », *Shu yu ying (Littérature et cinéma)*, Taipei, Lianhe wenxue, 2006, p. 198.
38. On retrouve « *get out* » en chinois dans une autre partie du dialogue précédant ce passage.
39. En chinois, on distingue les tirets courts et les tirets longs, les premiers marquent une séparation, les seconds une liaison.
40. Wang Wen-hsing, *Quinze nouvelles*, *op. cit.*, p. 91.
41. *Ibid.*, p. 69-77.
42. Manuscrit de *Processus familial*, p. 83. Le manuscrit est conservé à la bibliothèque de l'université nationale de Taiwan.
43. Les caractères simplifiés sont utilisés en République de Chine Populaire depuis les années cinquante.
44. Cité par Cai Yingjun, « Examen du défaitisme dans le roman de Wang Wen-hsing », *Wenxing*, *op. cit.*, p. 118.



---

## RÉSUMÉS

Dans les années 1970, l'« occidentalisation » de Wang Wen-hsing lui attire les foudres de la critique. On lui reproche, entre autres choses, de mal écrire, d'être incompréhensible et d'écrire dans une langue occidentalisée. Lui-même semble prendre pour modèle son professeur de français, dont le niveau de chinois classique était très élevé. Entre chinois classique, moderne, dialecte de sa région natale (très proche du dialecte de Taïwan), anglais, et français idéalisé, Wang Wen-hsing invente sa propre langue. Dans les manuscrits de son premier roman, il recourt au syllabaire que les enfants utilisent en cours d'apprentissage de la langue chinoise pour remplacer les caractères d'écriture, syllabaire qui disparaît ensuite à la publication. Que nous apprend l'utilisation de ce syllabaire sur le travail créatif de l'auteur ?

Wang Wen-hsing est un auteur qui, entre extrême précision et violence, consacre sa vie et toute son énergie au travail de la langue. Quelle langue tente-t-il d'approcher : le chinois normatif des temps anciens, la langue américaine de Hemingway, ou un mélange des deux ?

Multilingue à l'intérieur de la langue chinoise moderne, elle-même langue encore proche du chinois classique, abandonné seulement au début du xx<sup>e</sup> siècle, l'écriture romanesque de Wang Wen-hsing, qui a pour critère de valeur le « *tong-shun* » (clarté et aisance), est le fruit de l'oralité et d'une langue expérimentale. Ce rapport à la langue vient-il de sa situation d'émigration, de son isolement des milieux politiques et intellectuels, comme cela lui a été reproché lorsque justement on l'accusait d'écrire dans une langue incompréhensible pour le lecteur ?

Pourquoi ces romans sont-ils jugés incompréhensibles ? En raison du niveau du lecteur moyen ? Pour des raisons géopolitiques, car il est un émigré en position dominante dans l'île ? Parce que la langue chinoise est dans une période de transition forte ? Toutes ces questions seront posées en référence aux critiques émises contre l'auteur, et dans l'étude de ses manuscrits, qui révèlent un processus particulier d'écriture où la langue chinoise oscille entre traits d'écriture et tentation de l'alphabet.

Wang Wen-hsing, a well-known Taiwanese contemporary writer, was born in 1939 in Fujian province, Mainland China. In 1946 he moved with his parents to Taiwan. He graduated from National Taiwan University in English Literature and received his MFA at the University of Iowa. He became later professor of English Literature at NTU and remained in his position until retiring in 2005.

Except of teaching, all his life is devoted to writing novels in Chinese. During the 1970's, he is criticized as a Modernist Writer turned towards the United States. Many people said his language was difficult to understand and influenced by English. On the contrary, Wang Wen-hsing himself admits that his model was his French teacher, who was versed in Classical Chinese. Between Classical Chinese, Mandarin, English, French and Minnan dialect, Wang Wen-hsing is creating his own language. We will see first the influence of his English readings, not only on his style but also on his own way of writing, and the possible influence of French and Minnan as well, then we will go through the critics on his two novels and finally we will ask what a genetic methodology on his manuscripts can offer to our reflection on his use of languages in his writings. The use of a syllabary, which appears already in the manuscripts of his first novel, and which will be omnipresent in the second novel: is it another element of strangeness or is it, on the contrary, a tentative to make up refined written language and everyday life's Mandarin?

Why are his novels difficult to read for the common reader? Is it a question of multilingualism or are there some geopolitical reasons in the critics of his writings?

AUTEUR

**SANDRINE MARCHAND**

Université d'Artois