L'impossibilité d'effacer l'erreur

Rature, changement, ajout dans les manuscrits de Wang Wen-hsing

Sandrine Marchand
Université d'Artois

L'avant-texte constitué des brouillons de travail de l'écrivain est le lieu privilégié où se déploient hésitations, regrets, tourments qui se manifestent principalement au travers des ratures et des corrections. Pour ces raisons, de nombreux écrivains n'aiment pas montrer leurs brouillons. Certains craignent que l'on découvre leurs faiblesses ou lise un lapsus révélateur, d'autres voient dans l'étude des brouillons un regard inquisiteur rationnel porté sur ce qui n'est que processus, changement continu et imprévisible. Pour Wang Wen-hsing, écrivain taïwanais qui a confié ses manuscrits définitifs et copies au net à la bibliothèque de l'Université Nationale de Taïwan, donner ses brouillons à voir est comme apparaître sans maquillage. Si cette comparaison signifie que le maquillage cache les défauts que le manuscrit révèle, dans ce cas le travail d'écriture serait seulement un travail de lent polissage, de raffinement progressif de la forme. Mais peut-on en rester à ce sens métaphorique ? En étudiant la manière de corriger de Wang Wen-hsing à travers ses brouillons, ainsi qu'à travers les propos qu'il tient sur son propre processus créatif [1], nous avons constaté qu'il avait un point de vue singulier concernant le travail de correction.

Le point de départ de notre réflexion a pris naissance dans un entretien entre l'écrivain et Shan Te-hsing, effectué en 1987, dans lequel il exprimait sa conception de l'écriture à une époque où personne encore ne s'intéressait à ses brouillons, et dans lequel il dit qu'il n'y a pas de différence entre un passage corrigé et un passage où demeure un

1. Nous utilisons le terme de « processus » dans le sens où l'a utilisé François Jullien dans son essai *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Paris, Seuil, 1989, en tant qu'il l'oppose à l'idée de création traditionnellement répandue en Europe. Le « procès » est la continuité, l'alternance, le jeu d'interaction entre le dehors et le dedans, les transformations, l'« enchaînement spontané des mutations ».

défaut. À moins de remonter très loin en amont, le défaut, qu'il soit corrigé ou non, demeurera :

> *Shan Te-hsing :* Toute correction influence l'ensemble, avant et après ?
>
> *Wang Wen-hsing :* Je pense que cela a une bonne influence sur le contenu mais ne représente que des désavantages pour le langage. Le langage doit être formé en un seul souffle (一氣呵), comme c'est le cas de la calligraphie ; les calligraphes disent souvent que lorsque l'on a mal écrit un caractère, il ne faut pas le réécrire, si on le corrige (改) ce ne sera pas bien. C'est aussi ce que je veux dire : quand on corrige un mot, il ne faut pas espérer améliorer, à moins de raturer (畫掉) ce que l'on a écrit et de recommencer après [2].

C'est l'impossibilité de la correction qui a soulevé en nous une interrogation. Pourquoi ne peut-on pas se corriger ? Dans quelles circonstances le fait de corriger devient-il impossible, quelle signification l'auteur reconnaît-il au mot « corriger » [*gai*] 改 [3] ? Cela implique-t-il l'impossibilité de la perfection ?

À partir de la lecture minutieuse des manuscrits de Wang Wen-hsing, nous voudrions interroger la possibilité ou l'impossibilité de la correction au travers de trois clivages : hasard et nécessité, opacité et transparence, continu et discontinu.

1 Hasard et nécessité

L'impossibilité de la correction s'accompagne d'un profond sentiment de l'irréversibilité temporelle. À partir de quel stade de la rédaction l'auteur considère-t-il qu'il ne peut plus revenir en arrière ? Wang Wen-hsing a affirmé qu'à partir du moment où il a lui-même recopié la copie au net en vue de la remettre à l'éditeur, il ne peut absolument plus changer un seul mot. Wang Wen-hsing est un auteur programmatique à l'instar de Flaubert, auteur que Wang Wen-hsing admire et dont il se sent proche [4], même si sa propre planification est extrême et ne permet aucun retour en arrière, aucune retouche. Le fragment de texte écrit quotidiennement est recopié le jour même, de manière définitive, puis une fois le manuscrit définitif terminé, il est recopié au propre pour être remis à l'éditeur. Wang Wen-hsing prend en effet la peine de recopier verticalement, sur des feuilles quadrillées, son manuscrit définitif, écrit

2. Shan Te-hsing單德興, « Wang Wen-hsing tan Wang Wen-hsing » 王文興談王文興 [« Wang Wen-hsing parle de Wang Wen-hsing »], *Lianhe wenxue*, juin 1987, p. 166-195.

3. En français *corriger* vient du latin *corrigere*, de *cum* et *regere* : *régir*. La définition est de ramener à la règle ce qui s'en écarte (reprendre). Le Littré ajoute le sens de « redresser ». Il peut aussi signifier « rendre plus exact » (rectifier) ; « ramener à la mesure quelque chose d'excessif (atténuer, adoucir) ». Ce terme signifie aussi « supprimer les fautes ou les erreurs » et encore « punir, infliger un châtiment corporel ». Corriger, en chinois, se dit *gai*, mais *gai* signifie tout d'abord changer, faire des modifications, modifier, selon le *Shujing* (*Classique des documents*), et selon le *Shijing* (*Classique des poèmes*) « refaire un vêtement en remplacement de l'usé », « renouveler ». La négation *bugai* signifie alors irréprochable, sans rien à corriger. Dans le *Yijing* (*Classique du changement*), cela signifie « rectifier ». Ce terme de *gai* renvoie toujours à l'idée de changement, de réforme, d'amélioration, d'adaptation plutôt qu'à l'idée de correction, et ce n'est que dans la terminologie de l'édition et de l'impression que *gai* est utilisé pour corriger. Il me semble que le sens de *gai* tel qu'il est employé dans la terminologie chinoise concernant l'étude des manuscrits est très proche de notre sens de « correction » à ceci près que l'idée de punition, qui me semble très prégnante dans notre tradition, est absente des connotations chinoises.

4. Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 46.

horizontalement. Écrire un brouillon implique pour Wang Wen-hsing de recopier au propre, il est en effet l'un des rares écrivains, actuellement, non seulement à écrire à la main, mais aussi à recopier à la main et à donner un véritable manuscrit à son éditeur.

La copie doit dès lors être la plus propre et la plus exacte possible pour qu'ensuite l'éditeur puisse s'y reporter et établir l'édition avec la plus grande fidélité. Une fois son œuvre mise au propre, l'auteur éprouve le soulagement du travail accompli : il ne lui reste aucune incertitude, aucune erreur possible de son fait.

Par la suite, quand Wang Wen-hsing relit minutieusement ses épreuves (travail qui lui demande plus d'une année), il vérifie qu'aucune erreur n'est apparue, qu'aucun mot et même qu'aucun signe de ponctuation n'a disparu ou n'a été modifié. À ce stade, on peut véritablement parler de l'impossibilité de tout changement. Tout a été méticuleusement quantifié, aussi bien le nombre des espaces blancs que la longueur des tirets, sans oublier le nombre de particule « de » 的 répétée dans *Beihai de ren* [*Un homme dos à la mer*][5]. Comme le précise son éditeur, Ye Burong 葉步榮, dans l'entretien de la revue *Chungwai wenxue*[6], alors qu'il avait omis (sciemment) de répéter pour la septième fois la particule « de », l'auteur lui a demandé de la remettre, et alors qu'il retirait un espace afin de composer sa page, Wang Wen-hsing s'en est aperçu et lui a demandé de le restituer. Wang Wen-hsing a mis un an à recopier la deuxième partie d'*Un homme dos à la mer* : selon l'éditeur, s'il changeait quelque chose, même un simple espace, l'auteur devrait tout changer depuis le début, à chaque mot et à chaque espace.

Remontons donc un peu dans le processus d'écriture. Nous pouvons nous rendre compte qu'au stade du manuscrit définitif, les ratures, les ajouts et les retraits sont extrêmement nombreux[7]. Il est donc encore possible pour l'auteur de faire des corrections sur son manuscrit. Avant de se mettre véritablement à écrire (mais il faudrait revenir sur la notion de commencement, de mise en route de l'écriture qui intervient sans doute à deux reprises), Wang Wen-hsing établit un plan général, puis un plan détaillé, enfin des fiches sur lesquelles il inscrit des éléments descriptifs concernant les personnages, les lieux, les situations… Chaque fiche porte un numéro et une lettre, et à chaque fois qu'un élément est utilisé, il est ensuite barré. C'est à partir de cette planification extrêmement précise que l'auteur se lance dans l'écriture de son premier brouillon. On peut donc en conclure que Wang Wen-hsing est un écrivain programmatique qui ne veut laisser aucun détail au hasard. Le degré de décision et de volonté de maîtrise est extrêmement élevé. Il dit lui-même maîtriser soixante-dix pour cent de son travail d'écriture et laisser seulement trente pour cent au hasard[8]. Nous reviendrons ensuite sur la place laissée au hasard, mais attardons-nous d'abord sur la volonté de maîtrise.

5. Wang Wen-hsing, *Bei hai de ren* 背海的人, Taipei, Hongfan shudian, 2000.

6. Lin Hsiu-ling, 座談主題：與王文興教授談文學創造 (« Thème de la conférence : discussion sur la création littéraire avec le professeur Wang Wen-hsing »), *Chung-wai wenxue*, 30/6, nov. 2001, p. 378-379.

7. L'auteur nomme lui-même cette étape du processus « manuscrit définitif » 定稿

8. Il s'agit d'un débat qui a eu lieu le 4 avril 2013 dans le cadre de l'atelier international « Processus de création et critique génétique » à l'Université d'Artois au moyen de Skype.

L'auteur souhaite maîtriser la totalité du processus d'écriture, de la planification aux épreuves en passant par la copie au net, dès lors comment la relation entre la nécessité de corriger et la décision de mettre fin aux modifications va-t-elle s'établir ? Autrement dit quand corrige-t-il et quand refuse-t-il de corriger ?

Lors de l'écriture quotidienne qui occupe la phase de rédaction du manuscrit définitif, chaque mot, avant d'être écrit sur le brouillon, est d'abord griffonné sur un bout de papier, jusqu'au moment où la phrase obtenue répond aux exigences voulues. Le travail quotidien correspond à « la recherche pour le choix d'un mot ou d'un son [9] ». Le choix du mot dépend de la phrase entière. S'il ne trouve pas le mot adéquat, selon les critères qui lui sont propres, et qui relèvent à la fois de la sonorité et de l'image, Wang Wen-hsing considère qu'il doit réécrire la phrase entière. Ainsi, selon ses dires, s'il a écrit dix-neuf mots et qu'il a décidé qu'il devait en écrire vingt, mais qu'il demeure dans l'incapacité de trouver le dernier mot, il recommencera toute la phrase [10]. Lors de cette étape, on peut remarquer que ce qui est recherché c'est une unité, un équilibre d'ensemble que l'absence d'un seul maillon peut faire rompre. Le processus de correction et de copie correspond à cette même exigence d'un tout qui se tient.

Qu'en est-il alors des trente pour cent réservés au hasard ? Le hasard ne peut intervenir qu'à ce stade de la rédaction du brouillon définitif, dans ce moment d'intense concentration sur le travail de la langue. Wang Wen-hsing a lui-même souligné que le hasard ne peut alors intervenir que dans le fait de trouver plus ou moins rapidement le mot voulu [11]. Cependant, dans cette lutte quotidienne pour trouver le mot juste, qui passe par le martèlement au crayon à papier sur des morceaux de feuilles déchirées, le hasard, si on peut l'appeler ainsi, a un autre rôle important à jouer, sur lequel l'auteur ne veut pas s'attarder mais sur lequel nous reviendrons.

Dans l'idéal d'une maîtrise totale de l'œuvre depuis la planification jusqu'à la copie au net, l'auteur doit encore faire face à la nécessité de corriger son manuscrit. L'exemple le plus frappant est celui de l'injonction de *gai* (« corriger », ou « changer ») qui est écrite deux fois en rouge sur la première page du manuscrit définitif *Jiabian* [12]. Après avoir rédigé entièrement le manuscrit de son roman *Processus familial* et avant de le recopier au propre pour le remettre à l'éditeur, Wang Wen-hsing a en effet voulu tout recommencer depuis le début. Mais l'auteur s'est rendu compte que s'il reprenait ce travail, il n'arriverait pas à faire mieux.

9. Wang Wen-hsing, 家變六講 [*Six conférences sur Processus familial*], Taipei, Meitian chuban, 2009, p. 99.

10. *Id.*

11. Lors d'un débat ayant eu lieu le 4 avril 2013 dans le cadre de l'atelier international « Processus de création et critique génétique ».

12. Wang Wen-hsing, *Jiabian*, Taipei, Hongfan shudian, 1978. Traduction française, *Processus familial,* Arles, Actes Sud, 1999.

改！改！？通順第一！
[Changer ! Changer ! Clarté et limpidité comme principe !]

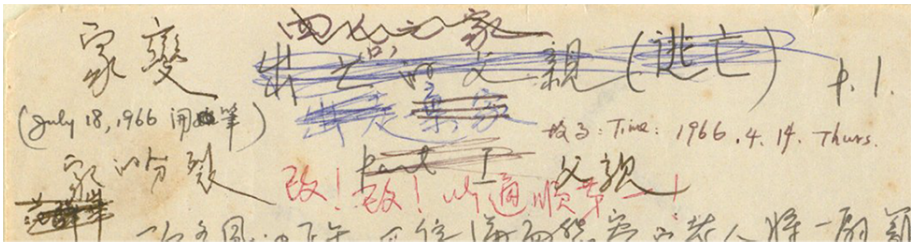


Figure 1 – Première page de la copie au net de *Jiabian* [*Processus familial*]

2 De l'opacité à la transparence

Lors de cette injonction écrite à la fin de la rédaction du manuscrit définitif de son roman, la raison pour laquelle l'auteur souhaite tout recommencer depuis le début est clairement affichée : c'est en vue de l'idéal de *tongshun* [clarté et limpidité], principe qui lui vient des traductions du français de son professeur Li Liewen [13]. Selon l'écrivain et théoricien de la littérature, Édouard Glissant, l'écriture a partie liée avec l'idéal, mais tout autant avec le renoncement à cet idéal, il oppose ainsi les termes de transparence et d'opacité, en valorisant ce dernier terme : « Le texte littéraire est par fonction, et contradictoirement, producteur d'opacité [14]. » Si un écrivain ne peut atteindre à l'idéal absolu qu'il s'est fixé, c'est en raison de la langue, car l'écriture accomplit l'absolu au travers de la langue, et celle-ci est nécessairement relative, vivante, imparfaite, et donc opaque, ce qui signifie que « le texte va de la transparence rêvée à l'opacité produite dans les mots [15] ». Cette opposition entre l'idéal de la conception littéraire et la matérialité de la langue, entre transparence et opacité nous paraît éclairer la contradiction à l'œuvre dans le processus d'écriture de Wang Wen-hsing. L'opacité de la langue et la transparence de l'idéal qu'il vise dans l'expression du *tongshun* [clarté et limpidité] forment les deux opposants de la lutte sans fin qu'il dit mener depuis qu'il a découvert sa manière de procéder dans l'écriture. Afin d'atteindre l'idéal du *tongshun*, malgré l'épuisement qu'il ressent à la fin de l'écriture de son roman, Wang Wen-hsing est prêt à tout recommencer, et en même temps il ne peut que renoncer à cet idéal. La poursuite sans fin de l'idéal ne peut mener qu'à la perte définitive de celui-ci. *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac en est le rappel caricatural : la perfection ne peut être atteinte et son dépassement entraîne la ruine de l'œuvre. En effet, chaque œuvre, chaque construction créative possède sa propre nécessité intérieure. L'œuvre a atteint son accomplissement propre, sa beauté pourrait-on dire, et cependant cette beauté, cet accomplissement restera relatif par rapport à l'idéal que l'auteur s'était

13. À ce sujet, voir Sandrine Marchand, « De Hemingway au chinois classique : le travail de la langue de l'écrivain taïwanais Wang Wen-hsing », *Continents manuscrits* [en ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 4 mars 2014, consulté le 9 mai 2014 : http ://lodel.revues.org/10/coma/307 et Wang Wen-hsing, « Wang Wen-hsing luetan wenxue jiayi » 王文興略談文學佳譯 [« Wang Wen-hsing discute brièvement de la belle traduction littéraire »], *Yishujia* 藝術家 [*Artiste*], novembre 1993, n° 222, p. 352.

14. Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 129.

15. *Id.*

fixé. À quel moment l'œuvre atteint-elle un équilibre entre forces et faiblesses, qualités et défauts ? C'est ce que l'écrivain qui l'accomplit doit être en mesure de percevoir, avant d'en perdre la maîtrise.

Comment cependant pouvons-nous reconnaître l'opacité dans la langue de Wang Wen-hsing ? C'est à nouveau durant la phase de rédaction du manuscrit définitif, qui nécessite au préalable le retour aux gribouillages et aux martèlements, ce que l'on pourrait appeler avec Robert Walser le « territoire du crayon [16] » de Wang Wen-hsing, que l'auteur quitte la transparence de l'idéal pour retrouver l'opacité de la langue. Cette étape de gribouillage sur les bouts de papier qui seront ensuite jetés, obstinément et obsessionnellement consacrée au travail sur la langue, constitue l'essentiel du processus d'écriture, de ce fait on peut aussi bien lui donner une position médiane, qu'initiale ou bien, comme l'a soutenu Peng Yi, pénultième [17]. Ce moment est en tous les cas ce qui caractérise la manière propre de procéder de l'auteur. Même le documentaire réalisé par Lin Jing-jie, *À la recherche d'un homme dos à la mer* [18], qui filme Wang Wen-hsing livré au combat avec la langue, ne révèle en rien ce qui se passe véritablement ; il est immédiatement perceptible que l'auteur n'est pas *en train* d'écrire, au sens où il serait absorbé par ce travail, à l'écart du monde, qu'il ne peut ignorer la présence de la caméra. Quand bien même l'auteur réussirait à se laisser aller à lui-même, ce que l'image retiendrait n'en serait que le pâle reflet. Cette impossibilité du saisissement de l'écrivain au cours de travail d'écriture confirme que le processus créatif ne peut être arrêté, ni analysé, que l'opacité du processus ne peut être élucidée ou rendue transparente par le critique, mais que ce que nous pouvons analyser, ce sont uniquement les traces laissées sur les brouillons. Écrire n'est pas un travail rassurant, mécanique, mais un lieu d'incertitude et de danger, c'est ce que Wang Wen-hsing a appelé dans une prose demeurée célèbre « Une guerre sans fin [19] ». De cette guerre, les manuscrits ne garderaient pas la trace mais seulement des bouts de papier et des traits comme des griffures.

Par conséquent, comment décrire cette étape du processus de création ?

Dans son entretien avec Shan Te-hsing, Wang Wen-hsing montre bien la complémentarité entre brouillon et copie au propre :

> Avant de prendre le crayon, je n'ai recours à aucun procédé particulier, je prépare juste ce dont j'ai besoin, le crayon, le taille-crayon. Le crayon est très important, je dois tailler de nombreux crayons, il me faut aussi un stylo à encre noire que je prépare pour copier les mots qui jaillissent du martèlement sur une feuille blanche. Je suis très exigeant sur ce point. Je souhaite recopier (謄清) le plus proprement possible, je ne veux pas que cela soit sale et désordonné. Sur les feuilles de cours que j'utilise, cela peut

16. Robert Walser, *L'écriture miniature*, avant-propos de Peter Utz, Genève, Zoé, 2004, p. 8

17. Peng Yi, « Marquer un temps, avant d'aboutir : les manuscrits de Wang Wen-hsing », *Genesis*, n° 38, 2014, p. 165-180.

18. Li Jing-jie, 尋找背海的人 [*À la recherche d'un homme dos à la mer*]. Cette considération n'est évidemment en aucun cas un jugement de valeur sur le film (Fisfisa Media Ltd, Taipei, 2011).

19. Wang Wen-hsing, 無休止的戰爭 [« Une guerre sans fin »], in Kang Lai-hsin 康來新, *Wang Wen-hsing de xinling shijie* 王文興的心靈世界 [*Le monde spirituel de Wang Wen-hsing*], Taipei, Yage chubanshe, 1990, p. 49-52.

> être affreusement sale (髒亂不堪) mais en ce qui concerne la copie au net 定稿), il faut absolument que cela soit impeccable. Je crois que cela me rassure que cela soit propre, je n'ai plus aucun tracas (患得患失) ni n'ai plus à me faire de la bile (牽腸掛肚) [20].

Le passage du « sale » au « propre », du « désordre » à l'ordre rassure l'auteur, il se sent mieux physiquement et moralement, ce qui est important car, dans cette « guerre » qu'est pour lui l'écriture, la possibilité de diminuer la fatigue et l'angoisse est l'un des facteurs de son apprentissage d'écrivain. Par ailleurs, quand on l'interroge sur ce que sont devenus ces premiers jets inscrits sur des bouts de papier, il dit préférer les jeter, ne pas les montrer car il les trouve « sales ». Si Wang Wen-hsing s'explique volontiers sur son aspiration à l'ordonnancement et à la propreté, en revanche, il est beaucoup moins prolixe concernant cette part de « désordre et de saleté », que nous avons déjà évoquée comme appartenant à l'opacité du processus créatif.

L'opposition entre désordre et ordre, sale et propre représente les deux pôles d'un même processus, un processus dans lequel l'auteur s'absorbe corps et âme. S'il faut quitter la transparence de l'idéal pour plonger dans l'opacité de la langue, Wang Wen-hsing privilégie le mouvement allant de la « saleté » à la fois du processus de création et de la recherche de son propre langage à la propreté et à l'ordre littéraire qui résulte de son combat avec la langue. Autrement dit, le travail d'écriture nécessiterait une forme de régression. Analysant une prose de Stéphane Mallarmé intitulée *Un spectacle interrompu*, Christiane Veschambre montre que même chez ce maître du raffinement stylistique et de l'hermétisme de la langue, ce qui est recherché est avant tout « la langue obscure d'une pensée naissante, et la langue difficile de qui ne cherche les formules de sens qu'en vue de soi seul [21] ». Afin de retourner aux balbutiements du crayon, à la recherche du rythme des mots, Wang Wen-hsing s'entoure de morceaux de papier déchirés pour spontanément écrire des mots et dessiner des traits, dans un désordre anarchique et une puissance archaïque. Cette part de sa création demeure opaque quand bien même l'étape suivante du processus est vouée à la transparence de l'idéal du principe de « clarté et limpidité ». Cependant, cette étape ne constitue pas en soi un moment de correction, car à ce stade, le travail de l'écrivain consiste à chercher et non à corriger.

3 Continu et discontinu

Comme la plupart des écrivains, Wang Wen-hsing ne cesse de corriger ses brouillons, inébranlable dans l'aspiration à l'idéal qu'il s'est fixé. Après la lecture des manuscrits, il semble que la contradiction entre corriger et ne pas vouloir corriger demeure. En fin de compte est-il ou non possible de corriger ? Peut-on arrêter le flux de la créativité pour effectuer une modification ou bien faut-il préserver la continuité du flux créatif même si une erreur a été détectée ? À ces questions, Wang Wen-hsing a clairement répondu que l'essentiel était de préserver la continuité et la totalité de l'œuvre. Répondant à Shan Te-hsing, Wang Wen-hsing s'exprime en ces termes :

20. Shan Te-hsing, *op. cit.*, p. 171.
21. Christiane Veschambre, *La griffe et les rubans*, Paris, Le Préau des collines, 2002, p. 60.

> *Shan Te-hsing :* En recopiant cette deuxième fois, vous ne changez rien, pas même un mot ?
>
> *Wang Wen-hsing :* Pas même un mot. Ce que j'ai écrit au stylo noir compte pour la copie au net. Je ne corrige rien. Parfois, je m'aperçois qu'il y a une erreur et je la laisse. Mais si c'est une erreur qu'il faut à tout prix corriger alors je la corrige, mais quand je compare ensuite le passage non-corrigé avec le passage corrigé, il ne me semble pas si différent, je ne sais pas lequel est le plus choquant (刺眼). C'est comme dans une broderie (刺繡), quand on brode une grande tapisserie, si on s'aperçoit que l'on a fait une erreur en un point, je ne pense pas que l'on puisse réparer à moins de tout recommencer à partir de l'endroit où l'on a fait une erreur de point. Je pense que lorsque l'on fait une erreur en écrivant, il faut être très vigilant quand on corrige, car cet endroit laissera transparaître son point faible (破綻[22]).

Il faut par conséquent respecter les principes fondamentaux d'une œuvre : son unité et sa totalité. De ce fait, ne pas corriger une erreur est moins grave que détruire son unité et sa totalité[23]. La totalité d'une œuvre dans sa multiplicité lui permet de contenir les faiblesses et les forces. Afin de rendre compte de l'unité de l'œuvre, Wang Wen-hsing utilise la métaphore de la calligraphie, évoquée plus haut, et du travail de tapisserie. En apparence ces deux métaphores s'opposent car si la calligraphie s'effectue avec un seul geste, la tapisserie, en revanche, désigne plutôt un travail de longue haleine, qui nécessite beaucoup de patience et de lenteur. Cependant, dans les deux cas, tels que les présente Wang Wen-hsing, on ne peut pas revenir en arrière sans détruire l'unité et la totalité de l'ouvrage.

Le brouillon définitif de Wang Wen-hsing contient, malgré tout, de très nombreuses retouches, les corrections semblent donc répondre à leur propre nécessité interne. À ce niveau, la contradiction entre le fait de ne pouvoir corriger et la présence de marques de révision semble s'intensifier. En effet, les corrections ont, selon l'auteur, une mauvaise influence particulièrement sur la langue (et non sur l'intrigue), or les corrections qui apparaissent concernent essentiellement la langue. Même si ces corrections peuvent paraître minimes, étant donné que le travail sur la langue représente l'essentiel de sa vocation littéraire, on ne peut les négliger. D'une part parce que ces petites modifications sur les manuscrits sont les seules preuves du travail de correction, d'autre part parce que ces corrections atteignent le cœur du processus d'écriture de l'auteur.

22. Shan Te-hsing, *op.cit.*, p. 172.

23. Concernant la notion de totalité nous pourrions nous appuyer aussi bien sur les théories d'Édouard Glissant que sur un auteur chinois du III^e^ siècle, Ge Hong, qui défend cette capacité de la littérature à englober aussi bien les défauts que les qualités, à la manière d'un grand fleuve, tel le Changjiang : « Les saletés sont sans nombre dans le Changjiang et dans la mer, mais cela n'en diminue pas leur profondeur. Le nombre d'arbres tordus sur les Cinq Monts sacrés ne peut être évalué, mais cela ne nuit pas à leur hauteur. Bien que le jade de Xia Hou夏侯 ne soit pas sans imperfections, les dessins de ses veines sont porteuses de lumière. Cela suffit à compenser ses défauts. Parmi la multitude des mots, bien qu'il existe des expressions sans raffinement, si les événements relatés et les idées sont élevés et amples, cela suffit pour cacher celles-là. La turbidité des quatre fleuves ne peut être comparée à l'eau pure contenue dans une jarre. Un éléphant gigantesque, même s'il est maigre ne peut être comparé à des moutons gras. » (Ge Hong, *Baopuzi waipian,* Zhuzi jicheng, chap. 43, p. 185, l. 115-117.

Comment corrige-t-on un brouillon ? Les habitudes de Wang Wen-hsing lui appartiennent-elles en propre ? Afin de mettre en valeur la manière de corriger de Wang Wen-hsing, nous allons prendre deux exemples d'écrivains de la même génération que cet auteur. Le poète et prosateur Yang Mu 楊牧, par exemple, opère par de grandes ratures verticales (il écrit verticalement) semblables à des hachures, d'une encre dense qui oblitère presque complètement le ou les caractères (Figure 8). Ces caractères sont au préalable tous entourés, et ce n'est qu'ensuite que l'auteur les hachure. Quand il s'agit d'un ensemble de mots, ils sont encerclés avant d'être hachurés. Si la correction nécessite un remplacement, il s'effectue sur la droite du mot encerclé et hachuré, auquel il est relié par un trait oblique. Le romancier Chen Yingzhen 陳映真, quant à lui, se contente d'encercler le mot (Figure 9). Quand il s'agit d'une suite de mots, les cercles s'enchaînent, formant une figure de ressort sur l'écriture verticale. L'oblitération n'est pas très appuyée et l'on peut généralement lire au-dessous le caractère supprimé. L'action de remplacement s'effectue sur la droite du caractère avec un crochet qui parfois sert en même temps de rature au mot corrigé. Chez ces deux auteurs, l'écriture est verticale et la correction se fait par encerclement, ce qui répond à une norme traditionnelle que l'on trouve dans des manuscrits plus anciens, que la correction ait été faite par l'auteur lui-même ou par un correcteur. Seule la densité de l'oblitération varie entre ces deux écrivains.

Étudions donc maintenant la manière de corriger de Wang Wen-hsing en prenant pour appui des exemples précis dans ses manuscrits publiés [24] et en premier lieu la page 3 de *Jiabian* [*Processus familial*] [25].

Page imprimée de la page 3 de Jiabian [26] *:*

她露現難堪和愠怒

[你在同你母親説話。]

他站起，戴上眼鏡，即刻摘下，高舉起雙臂呼道：

[啊，啊，好啊!] 他點着眼鏡腳，[不－要－在－看－書－時－打－擾－我，我講多少過了。你一次接一次，侵犯過多少過了。你——還有他——從來不屑聽我開口，祇當我在放屁。天，我過的是什麼生活，誰會知道我過的甚麼生活！你看書，才看到第三句，噗，有人進來拿東西，不就是掃地，不就隨便問你一句。你們就不能給人一點不受干擾，可以做一會兒自己的事的起碼人權嗎？你們為甚麼要侵犯我，我侵犯過你們沒有？天，這所房子簡直是間地獄。沒有一天聽不到爭吵，沒有一天不受到他悲哀的面容的影響。他是個大悲劇演員，他免費請你看悲劇。別站在那兒像上絞架一樣，你不配扮這張臉，扮這張臉的人該是我，知道嗎？]

24. Les manuscrits publiés de *Jiabian* [*Processus familial*] comportent la copie au net ainsi que le manuscrit définitif, ils sont conservés par la bibliothèque de l'Université nationale de Taiwan et ont fait l'objet d'une publication en nombre limité.

25. Traduction française Wang Wenxing, *Processus familial*, Arles, Actes sud, 1999, p. 23.

26. Wang Wen-hsing, *Jiabian,* Taipei, Hongfan shudian, 1978, p. 3.

Transcription du manuscrit définitif de la page 3 (fig. 2)[27] *:*

她露現難堪和愠怒

[你在同你母親説話。]

他站起，戴上眼鏡，即刻摘下，高舉起雙臂呼道：

[啊，啊，好啊!他點（**着／都**）眼鏡腳，[不－要－在－看－書－時－打－擾－我，

我講多少過了。你一次接一次，侵犯（過）多少（**遍**）了。你——還有他—— 從來不屑聽我（**講話／開口**），（**祇當我是放屁／祇當我在放屁。**

（你們真的？就不肯讓 人有一點？可以講？？角落嗎，你們為甚麼要棋帆我我侵犯過你們沒有）？死？那這間房子是地獄誰會知道我每天過的是地獄中的生活) 天，我過的是什麼生活（**啊**），誰會知道我過的甚麼生活！你看書，才看到第三句，噗，有人進來拿東西**（，）／（不就是掃地）**，不就（**隨便**）問你一句。你們就不能給人一點不受干擾，可以做（**一會兒自己**）一會兒自己（的／的）事的（折**抵嗎？折抵？**）起碼人權嗎？你們為甚麼要侵犯我，我侵犯過你們沒有？（**我**）天，這所房子簡直（**？？個地獄**／是（**個？**）間地獄。沒有一天聽不到爭吵，沒有一天不受到他悲哀（**面容／面／臉色**？）的面容（**臉色**）的影響。他是個大悲劇演員，他免費請你看悲劇。別站在那兒像上（**？？絞）**架／受拷刑）一樣，你（**？？**）不配扮這張臉，（**？**）扮這張臉的人該是我，知道嗎？

Traduction de l'extrait du manuscrit définitif de la page 3 (fig. 2) :

Il se redressa, remit ses lunettes et l'instant suivant les quitta, leva les deux poings en avant et vociféra.

ah alors c'est comme ça!

Il scanda ses mots en pointant [mot grammatical barré 著, puis remis, « tout » 都, est ajouté puis raturé au dessous de la ligne coupant la ligne inférieure] du doigt les branches de ses lunettes

il-ne-faut-pas-me-déranger-quand-je-lis, combien de fois devrai-je le répéter ? Une fois suit l'autre, tu ne cesses de m'importuner [mot grammatical rajouté 過, en caractère simplifié, ajout en dessous]. Que ce soit toi – ou lui – vous n'accordez aucune importance à ce que je dis [講話 remplacé par 開口 [expression plus orale], pour vous ce que je dis n'est que du vent.

Ciel! (Moi) [ajout en dessous] Quelle vie je mène ~~ah~~, qui peut se douter de la vie que vous me faites mener! tu es en train de lire. peine as-tu lu trois

27. Ici est plus loin, notre traduction et transcription. Entre parenthèses en gras : ajouts ou ratures italiques et ? : mots non identifiés (/) remplacement en bleu : ajout en marge non barré mais non utilisé.

> phrases, peuh... que quelqu'un entre pour prendre quelque chose, [virgule ajoutée] puis c'est pour balayer, ensuite on te pose une question pour un oui ou pour un non. Vous ne pouvez pas laisser les gens tranquilles une minute ? Vous ne pouvez pas laisser quelqu'un user de son droit à faire ce qu'il lui plaît ? [ce qu'il lui plaît : ajout du possessif « de »] Pourquoi m'importunez vous sans arrêt ? Est-ce que moi je suis envahissant ? ~~Ciel~~ Ciel ! Cette maison est réellement (? ?) ~~un enfer~~ un enfer. Il ne se passe pas un seul jour sans querelle, pas un seul jour sans que je sois atteint moralement par la vue de son ~~visage~~ ~~visage~~ visage accablé ~~visage~~ Quant à lui, c'est un grand tragédien. Il nous invite chaque jour à une tragédie gratuite. Ne reste pas ici devant moi [ajouté puis rejeté « recevoir la punition en étant battu »] ~~comme un gibier de potence~~ ! comme un gibier de potence ! Tu (? ?) ne mérites pas ce visage, ~~moi,~~ je mérite ce visage. C'est moi.

Les corrections sont nombreuses mais ont toutes été faites au fil de la plume. Elles relèvent plus d'une recherche que d'une correction. Ce que l'on remarque surtout c'est en effet que les mots sont raturés puis aussitôt réutilisés. Ce qui correspond bien aux propos de l'auteur qui dit que « corriger » est inutile, voire impossible.

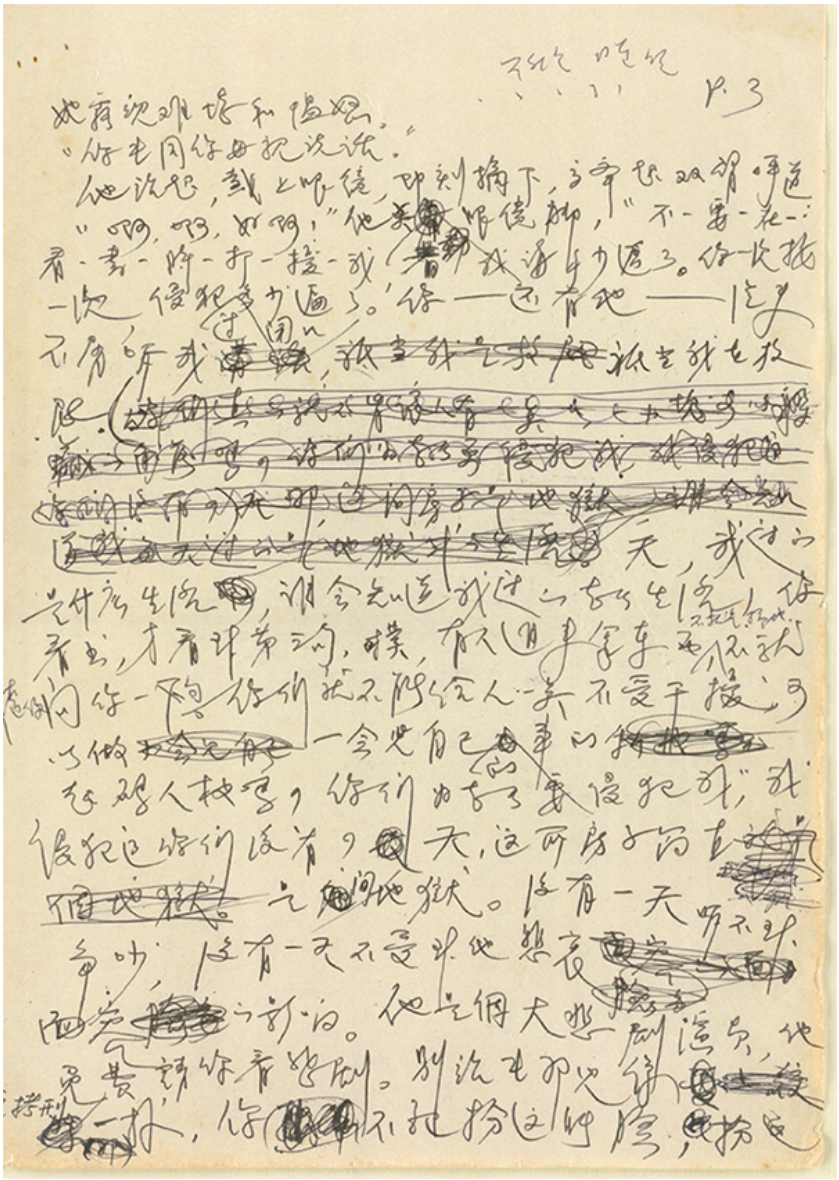


Figure 2 – Manuscrit définitif de la page 3 de *Jiabian*

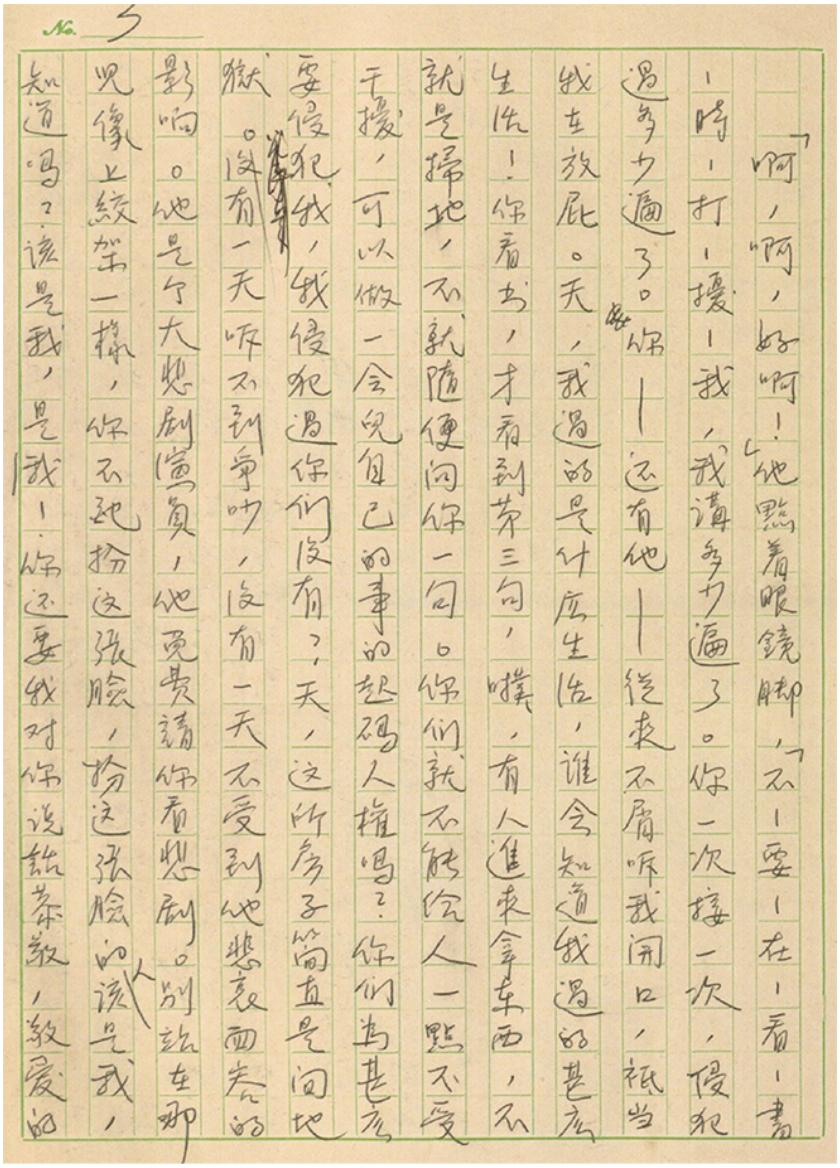


Figure 3 – Copie au net de la page 3 de *Jiabian*

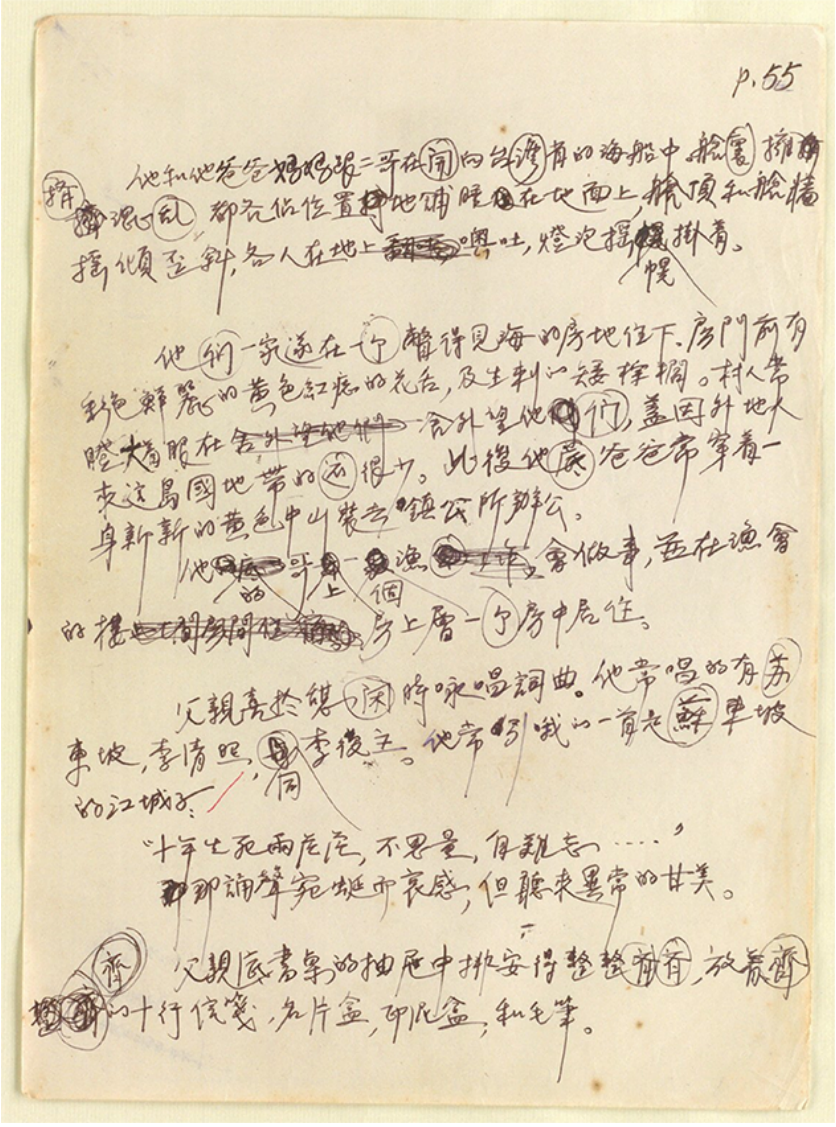


Figure 4 – Manuscrit définitif des chapitres 30-31 de *Jiabian*

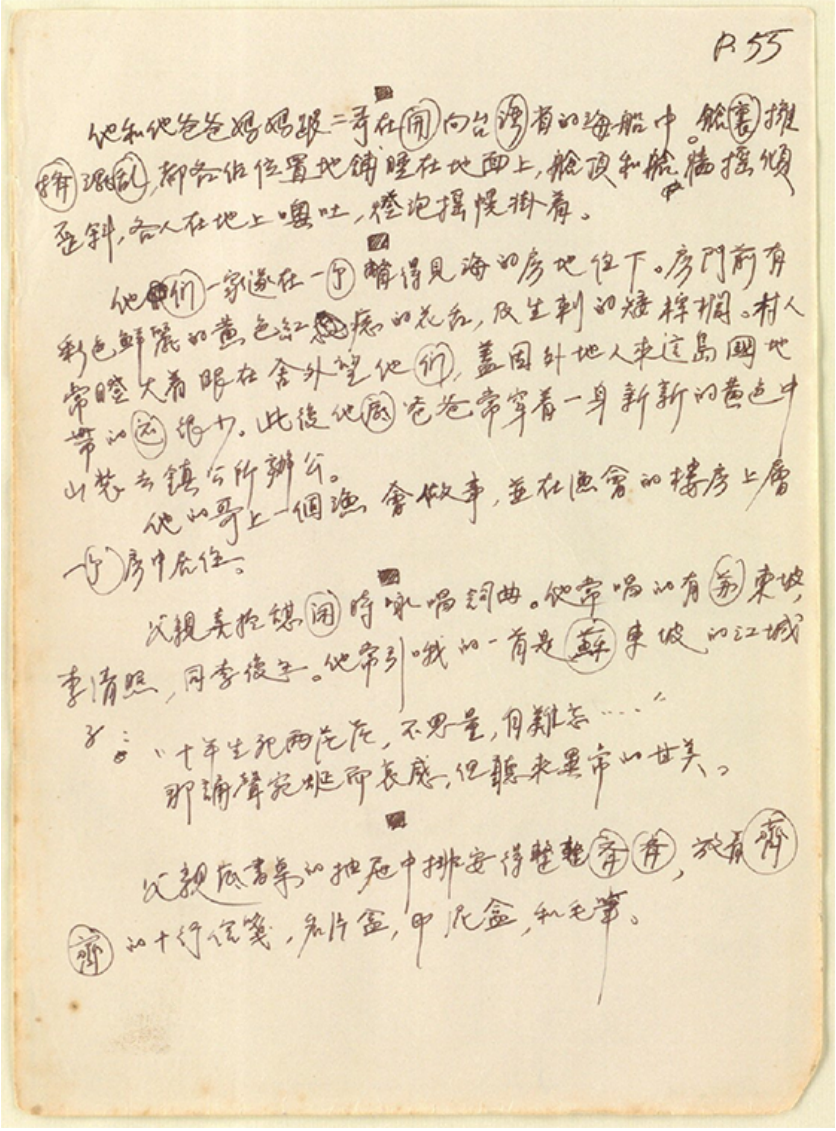


FIGURE 5 – Deuxième manuscrit définitif des chapitres 30-31 de *Jiabian*

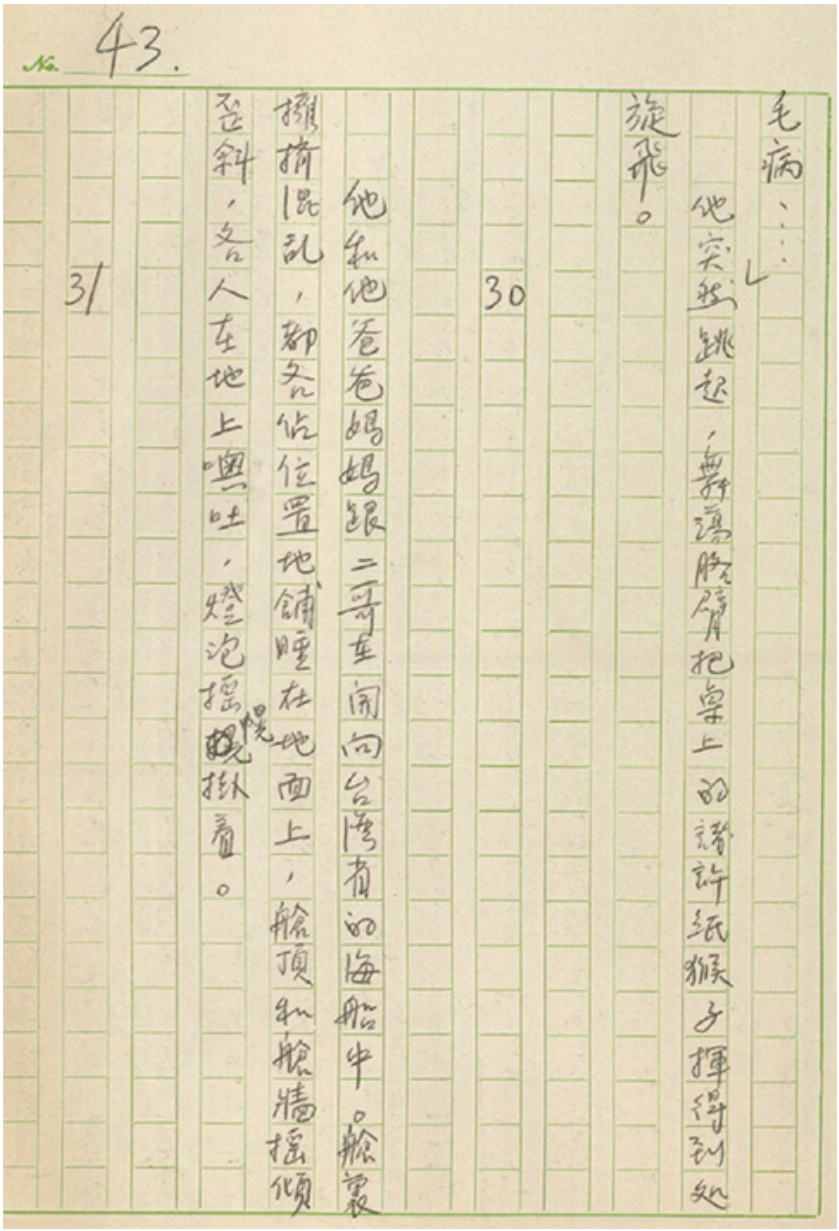
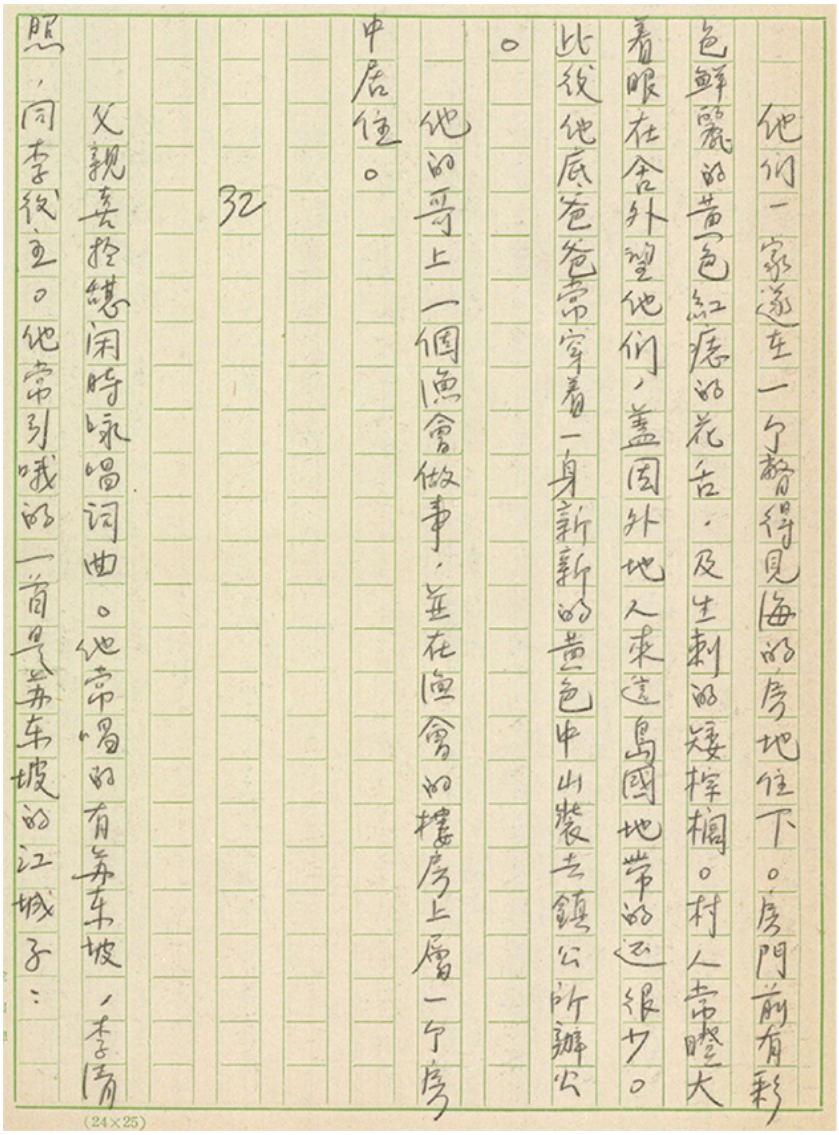


Figure 6 – Copie au net du chapitre 31 de *Jiabian* (a)



他們一家遂在一个看得見海的房地住下。房門前有彩色鮮麗的黃色紅痣的花岳，及生刺的矮棕榈。村人常瞪大着眼在舍外望他們，蓋因外地人來這島國地帶的還很少。比後他底爸爸常穿着一身新新的黃色中山裝去鎮公所辦公。

他的哥上一個漁會做事，並在漁會的樓房上層一个房中居住。

32

父親喜於閑時咏唱詞曲。他常唱的有蘇東坡，李清照，同李後主。他常引哦的一首是蘇東坡的江城子：

(24×25)

Figure 7 – Copie au net du chapitre 31 de *Jiabian* (b)

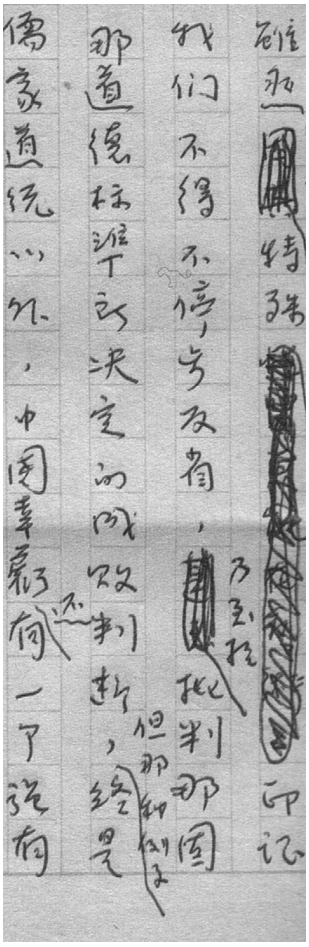


FIGURE 8 – Yang Mu 楊牧, extrait de Jielu suibi 結廬隨筆 [*Notes pour construire ma chaumière*] publié dans 名人信札手稿展 [*Le catalogue de l'Exposition de manuscrits d'hommes célèbres*], Taipei, Jiuxiangju, 2011, ouvrage non paginé

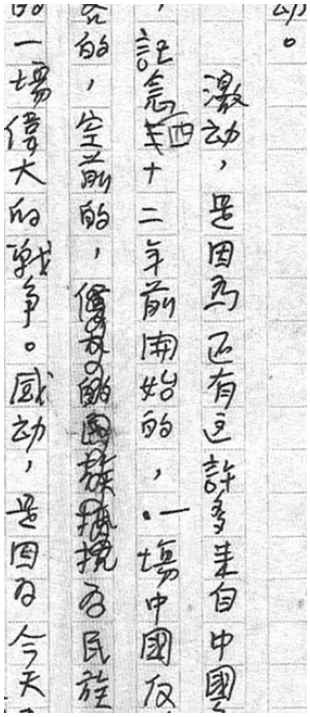


Figure 9 – Chen Yingzhen 陳映真, extrait de Jiangjunzu 將軍族 [*Les Généraux*] publié dans 名人信札手稿展 [*Le catalogue de l'Exposition de manuscrits d'hommes célèbres*], Taipei, Jiuxiangju, 2011, ouvrage non paginé

Comme deuxième exemple, nous allons étudier la page 55 du roman qui comporte trois strates : deux versions du manuscrit définitif et une de la copie au net (paginée 43) [28]. Cette page contient le court chapitre 30 en haut de la page, puis, après un saut de paragraphe, le début du chapitre 31, même si les numéros de chapitres n'apparaissent pas encore au stade des deux copies au net. Entre les deux états génétiques, les différences sont conséquentes.

Chapitre 30 de *Jiabian*

Premier manuscrit définitif du chapitre 30 de Jiabian *(fig. 4) :*

> 他和他爸爸媽媽跟二哥在（開）向台（灣）者德海船中。艙（裏）~~擁擁擠~~（挤）混（乱）都各佔位置~~？~~地舖睡~~覺？~~在地面上，艙頂和艙牆搖傾歪斜，各人在地上~~翻吐~~噢吐，燈泡~~搖~~幌幌掛着。
>
> [Il se trouvait en compagnie de ses parents et de son frère aîné sur un navire en partance pour Taïwan. A bord, la foule ~~se pressait~~ (pressait), chacun cherchait de manière (désordonnée) une place afin de s'étendre à même le ponton. Le plafond et les murs du bateau étaient obliques et vacillaient. Tout le monde ~~crachait~~ crachait par terre, les ampoules ~~se balançaient~~ se balançaient au bout des fils [29].]

Deuxième manuscrit définitif du chapitre 30 de Jiabian *(fig.5) :*

> 他和他爸爸媽媽跟二哥在（開）向台（灣）者德海船中。艙（裏）擁（挤）混（乱）都各佔位置~~？~~地舖睡~~覺~~在地面上，艙頂和艙牆搖傾歪斜，各人在地上噢吐，燈泡搖幌掛着。
>
> [Il se trouvait en compagnie de ses parents et de son frère aîné sur un navire en partance pour Taïwan. À bord, la foule se pressait, chacun cherchait de manière désordonnée une place afin de s'étendre à même le ponton. Le plafond et les murs du bateau étaient obliques et vacillaient. Tout le monde crachait par terre, les ampoules se balançaient au bout des fils.]

La copie au net du chapitre 30 de Jiabian *(fig. 6) :*

> 他和他爸爸媽媽跟二哥在開向台灣者德海船中。艙裏**擁挤混乱**都各佔位置地舖睡在地面上，艙頂和艙牆搖傾歪斜，各人在地上噢吐，燈泡搖幌掛着。
>
> [Il se trouvait en compagnie de ses parents et de son frère aîné sur un navire en partance pour Taïwan. A bord, la foule se (pressait), chacun cherchait de manière désordonnée une place afin de s'étendre à même le ponton. Le plafond et les murs du bateau étaient obliques et vacillaient. Tout le

28. Côtes des manuscrits numérisés : MF0001_01_057.jpg ; MF0001_01_058.jpg ; MF0001_02_084.jpg ; MF0001_02_085.jpg.

29. Les mots entre parenthèses sont transposés en écriture simplifiée.

monde crachait par terre, les ampoules ~~se balanSSaient~~[30] se balançaient au bout des fils.]

Texte publié du chapitre 30 de Jiabian *(fig. 4)*[31] *:*

他和他爸爸媽媽跟二哥在開向台灣者德海船中。艙裏擁擠混亂都各佔位置地舖睡覺在地面上，艙頂和艙牆搖傾歪斜，各人在地上噢吐，燈泡搖幌掛着。

[Il se trouvait en compagnie de ses parents et de son frère aîné sur un navire en (*partance*) pour Taï(*wan*). À bord, la foule se (*pressait*), chacun cherchait de manière (*désordonnée*) une place afin de s'étendre à même le ponton. Le plafond et les murs du bateau étaient obliques et vacillaient. Tout le monde crachait par terre, les ampoules se balançaient au bout des fils[32].]

En plus des mots raturés, comme nous l'avons vu précédemment, certains mots sont encerclés. Mais, contrairement aux auteurs contemporains Yang Mu et Chen Yingzhen que nous avons évoqués plus haut et la pratique traditionnelle, Wang Wen-hsing n'utilise pas les cercles pour corriger, car il s'en sert au contraire pour signaler que les mots encerclés doivent subir une transformation : changement de fonte, ou simplification[33], d'où leur prolifération dans les manuscrits de *Jiabian*.

Chapitre 31 de *Jiabian*

Premier manuscrit définitif du chapitre 31 (fig. 4)[34] *:*

他（们）一家遂在一（个）瞥得見海的房地住下s。房門前有彩色鮮麗的黃色紅痣的花舌，及生刺的矮棕櫚。村人常瞪大看眼在~~舍外望他們~~舍外望他們（们）,蓋因外地人來這島國地帶的很少。此後他（底）爸爸常穿着一身新新的黃色中山裝去鎮公所辦公。他~~的底~~的哥~~哥~~上一家個漁（公）~~工作~~會做事，並在漁會的~~樓一間房間住宿舍~~，房上層一（个）房中居住。‘

[La petite famille prit possession d'un appartement d'où l'on pouvait apercevoir la mer. Devant la porte, des parterres de fleurs odorantes, jaunes tachetées de rouge, aux corolles en forme de langue, se trouvaient à côté d'un palmier nain aux feuilles piquantes. Souvent les gens du village passaient devant leur maison ~~devant leur maison~~ et ouvraient grand les yeux,

30. Erreur de caractère dans l'inscription du terme « se balançaient ».

31. Wang Wen-hsing, *Jiabian*, Taipei, Hongfan shudian, 1978, p. 42.

32. Wang Wenxing, *Processus familial*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 90.

33. Les caractères d'écriture ont subi une simplification en Chine populaire après 1949, tandis qu'à Taïwan, on continue d'utiliser les caractères traditionnels, d'où l'opposition entre caractères simplifiés et caractères complexes. Wang Wen-hsing choisit donc parfois d'utiliser des caractères simplifiés.

34. Les seuls changements entre le deuxième manuscrit, la copie au net et le texte publié concernent le passage de l'écriture traditionnelle à l'écriture simplifiée. Les idiogrammes entre parenthèses ici et plus loin sont en écriture simplifiée.

en les voyant, car les immigrés étaient encore très rares dans cette région. À cette époque, *son* père portait une veste jaune de style Sun Yat-sen toute neuve et travaillait à la mairie. Son ~~son~~ frère trouva un emploi dans une ~~société~~ compagnie de pêche et logea dès lors ~~dans un appartement au dessus~~ à l'étage de l'immeuble de cette société[35].]

Deuxième manuscrit définitif du chapitre 31 (fig. 5) :

他們（们）一家遂在一（个）瞥得見海的房地住下。房門前有彩色鮮麗的黃色紅痣的花舌，及生刺的矮棕櫚。村人常瞪大看眼在舍外望他們（们）,蓋因外地人來這島國地帶的还很少。此後他（底）爸爸常穿着一身新新的黃色中山裝去鎮公所辦公。
他的哥哥上一個漁會做事，並在漁會的樓房上層一（个）房中居住。

[La petite famille prit possession d'*un* appartement d'où l'on pouvait apercevoir la mer. Devant la porte, des parterres de fleurs odorantes, jaunes tachetées de rouge, aux corolles en forme de langue, se trouvaient à côté d'un palmier nain aux feuilles piquantes. Souvent les gens du village passaient devant leur maison et ouvraient grand les yeux en les voyant, car les immigrés étaient encore très rares dans cette région. À cette époque, son père portait une veste jaune de style Sun Yat-sen toute neuve et travaillait à la mairie. Son frère trouva un emploi dans une compagnie de pêche et logea dès lors à l'étage de l'immeuble de cette société.]

Copie au net du chapitre 31 (fig. 6-7) :

他們（们）一家遂在一（个）瞥得見海的房地住下。房門前有彩色鮮麗的黃色紅痣的花舌，及生刺的矮棕櫚。村人常瞪大看眼在舍外望他們（们),蓋因外地人來這島國地帶的还很少。此後他底爸爸常穿着一身新新的黃色中山裝去鎮公所辦公。

他的哥上一個漁會做事，並在漁會的樓房上層一（个）房中居住。

[La petite famille prit possession d'*un* appartement d'où l'on pouvait apercevoir la mer. Devant la porte, des parterres de fleurs odorantes, jaunes tachetées de rouge, aux corolles en forme de langue, se trouvaient à côté d'un palmier nain aux feuilles piquantes. Souvent les gens du village passaient devant leur maison et ouvraient de grands yeux en les voyant, car les immigrés étaient encore très rares dans cette région. À cette époque, son père portait une veste jaune de style Sun Yat-sen toute neuve et travaillait à la mairie. Son frère trouva un emploi dans une compagnie de pêche et logea dès lors à l'étage de l'immeuble de cette société.]

35. Ici et plus loin, les mots en italiques sont en écriture simplifiée.

Texte publié du chapitre 31[36] *:*

> 他**們**一家遂在一**個**瞥得見海的房地住下。房門前有彩色鮮麗的黃色紅痣的花舌，及生刺的矮棕櫚。村人常瞪大看眼在舍外望他們,蓋因外地人來這島國地帶的还很少。此後他底爸爸常穿着一身新新的黃色中山裝去鎮公所辦公。
> 他的哥上一個漁會做事，並在漁會的樓房上層一個房中居住。

Traduction de la version imprimée du chapitre 31 (fig. 4-7) :

> La petite famille prit possession d'**un** appartement d'où l'on pouvait apercevoir la mer. Devant la porte, des parterres de fleurs odorantes, jaunes tachetées de rouge, aux corolles en forme de langue, se trouvaient à côté d'un palmier nain aux feuilles piquantes. Souvent les gens du village passaient devant leur maison et ouvraient grands les yeux en les voyant, car les immigrés étaient encore très rares dans cette région. À cette époque, son père portait une veste jaune de style Sun Yat-sen toute neuve et travaillait à la mairie.
> Son frère trouva un emploi dans une compagnie de pêche et logea dès lors à l'étage de l'immeuble de cette société.

Dans le deuxième manuscrit définitif, les changements relèvent d'hésitations concernant l'emploi de caractères simplifiés ou d'une simple erreur de caractère survenant en cours d'écriture, de ce fait, il n'est pas possible de le donner véritablement à voir en français.

Dans la copie au net du chapitre 30, la seule erreur est une simple faute de copie pour le mot *huang* écrit avec la clef de la main, hésitation déjà présente dans la première version du manuscrit définitif, erreur qui s'explique par le rapprochement avec le verbe précédent 搖晃 (搖／幌).

Ceci prouve que les allégations de l'auteur correspondent à la réalité. Les changements sont mineurs au niveau du sens, déterminé à l'avance, et concernent seulement le choix des mots, dans leur apparence visuelle même. Dans la version imprimée, les caractères encerclés sur lesquels devaient avoir lieu un changement ne sont plus différenciés des autres, les caractères écrits de manière simplifiée dans les manuscrits sont finalement imprimés sous forme traditionnelle. Il y a un renoncement ici de la part de l'auteur, qui abandonne dès la copie au net la mise en forme initialement prévue.

On peut remarquer ici, et cette page peut servir de paradigme à l'ensemble du manuscrit, que la plupart des mots ou fragments raturés sont ensuite repris tels quels. Quand il y a un changement, il concerne non le sens mais la langue, comme, par exemple, pour la dernière phrase du chapitre 31 :

> Son frère trouva un emploi dans une compagnie de pêche et logea dès lors à l'étage de l'immeuble de cette société.

36. Wang Wen-hsing, *Jiabian*, Taipei, Hongfan shudian, 1978, p. 42. Les mots en gras sont en écriture traditionnelle.

Dans la première version, frère *gege* (哥哥) est remplacé par la seule syllabe *ge* (哥) plus familière. La phrase « trouva un emploi dans une compagnie de pêche » est d'abord rendue par « travailla dans une société de pêche ». Si le sens est fondamentalement le même, les termes utilisés sont plus précis, on dit bien « compagnie de pêche » *yuhui* (漁會) et non *yugong* (漁公). Ensuite *gongzuo* (工作) [travailler] est remplacé par *zuoshi* (做事) [avoir une occupation] et le spécificatif *jia* (家) est remplacé par *ge* (個). Là encore si le sens n'est en rien modifié, l'intention et la valeur des mots diffèrent, se déplaçant vers un registre plus familier.

Concernant le pan de phrase « et logea dès lors à l'étage de l'immeuble de cette société », la recherche du mot juste concerne aussi le rythme : comment concevoir une phrase qui échappe au langage ordinaire et qui pourtant coule bien au niveau du rythme ? Les autres changements concernent l'usage de caractères simplifiés à la place de caractères traditionnels. Bien que les changements ne soient pas nombreux, ils sont essentiels. À ce titre, ils prouvent que l'auteur a minutieusement réfléchi à chaque mot et à chaque signe de ponctuation. De la planification jusqu'à la correction des épreuves, Wang Wen-hsing se concentre avec la même intensité sur chaque moment du processus, sans oublier le moindre détail.

Conclusion

Que nous apprend la lecture de ces pages de manuscrits sur la possibilité ou l'impossibilité de « corriger » ? Si l'on reprend la métaphore de la calligraphie, un adage du célèbre calligraphe Wang Xizhi dit que « l'intention doit précéder l'exécution », ainsi la spontanéité du geste s'inscrit dans la continuité d'une détermination puissante. On pourrait même dire que plus la détermination est affirmée, plus le geste sera spontané. Si Wang Wen-hsing fait bien partie des écrivains qui « ne peuvent travailler qu'avec un canevas précis selon le principe d'une "programmation scénarique" qui anticipe sur la textualisation [37] », lors du premier jet, dans un travail quotidien, il semble renouer avec une certaine pratique gestuelle et rythmique avant de s'astreindre à nouveau à la rigueur syntaxique de la langue. Bien que voulant maîtriser la totalité du processus créatif, il fait venir à lui la liberté propre à la vie. Ainsi, du fait que Wang Wen-hsing accorde toute son attention aux potentialités multiples de la langue, ses manuscrits, son processus d'écriture et ses conceptions littéraires révèlent le conflit sans fin entre la langue et l'idéal que l'auteur s'est fixé, et ce n'est qu'à la condition d'accepter de combattre dans une guerre quotidienne et sans fin, « à la vie, à la mort [38] », qu'il peut écrire.

37. Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 32.
38. Wang Wen-hsing, « Une guerre sans fin », in Kang Lai-hsin, *op.cit.*, p. 49.