

---

## Sandrine Marchand – « Croiser d’autres langues dans le métissage des syllabes »

Entretien avec Fabienne Durand-Bogaert

Fabienne Durand-Bogaert

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1300>

DOI : 10.4000/genesis.1300

ISSN : 2268-1590

### Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

### Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2014

Pagination : 139-144

ISBN : 9782840509370

ISSN : 1167-5101

### Référence électronique

Fabienne Durand-Bogaert, « Sandrine Marchand – « Croiser d’autres langues dans le métissage des syllabes » », *Genesis* [En ligne], 38 | 2014, mis en ligne le 29 juin 2016, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1300> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1300>

---

Tous droits réservés

**Sandrine Marchand**  
**« Croiser d'autres langues dans le métissage des syllabes »**

*Entretien avec Fabienne Durand-Bogaert*

*Poète et traductrice, maître de conférences en littérature et langue chinoises à l'Université d'Artois, membre de l'équipe « Multilinguisme – transferts – création » de l'ITEM (CNRS-ENS), Sandrine Marchand est l'une des principales ambassadrices en France de la littérature taïwanaise, à laquelle elle a consacré de nombreux articles et un livre, paru en 2009, Sur le fil de la mémoire : la littérature taïwanaise des années 1960-1990 (éd. Tigre de papier). De Wang Wen-hsing, dont elle nous entretient dans les pages qui suivent, elle a traduit le roman Processus familial (Actes Sud, 1999) et les nouvelles rassemblées sous le titre La Fête de la déesse Maatsu (Zulma, 2004). Elle prépare actuellement la traduction d'un roman auquel l'écrivain taïwanais a travaillé pendant plus de vingt-cinq années, et qui paraîtra sous le titre Un homme dos à la mer.*

*Chez Sandrine Marchand, pratique de la traduction et travail de l'écriture entretiennent des liens étroits, que l'on peut presque dire de fécondation mutuelle. C'est d'ailleurs du même nom de plume – Camille Loivier – qu'elle signe les textes qu'elle traduit et ceux qu'elle écrit. Attentive aux possibilités de « croiser d'autres langues dans le métissage des syllabes, d'entendre d'autres voix dans la rythmique fragmentée des échanges, d'autres chants », Sandrine Marchand nous a ouvert deux fois la porte de son atelier : une première fois, pour nous décrire l'univers linguistiquement foisonnant de Wang Wen-hsing et nous parler du mode de traduction qu'il induit. Une deuxième fois, pour nous montrer la trace matérielle du travail de traduction qu'elle mène, parallèlement, sur un poète chinois classique, Yuan Mei : nous le présentons dans la section « Inédit » qui suit le présent entretien.*

Fabienne Durand-Bogaert – *Tous nos lecteurs ne connaissent peut-être pas Wang Wen-hsing. Pourriez-vous, en quelques mots, le présenter ?*

Sandrine Marchand – Wang Wen-hsing est né à Taïwan en 1939, au moment de la guerre civile entre communistes et nationalistes. C'est à Taïwan qu'il a grandi et fait toutes ses études jusqu'à l'université, où il s'est passionné pour la littérature anglaise et américaine. Il est allé faire sa thèse aux États-Unis – sa recherche consistait à écrire des nouvelles, quelle chance ! – puis il est revenu en Chine, a commencé à enseigner à l'Université nationale de Taïwan où il est resté jusqu'à la fin de sa carrière. Comme il le dit lui-même : « Il ne s'est rien passé dans ma vie, je n'ai fait que lire et écrire. »

F. D.-B. – *C'est donc un écrivain qui se présente aussi, et peut-être d'abord comme un grand lecteur. En particulier, un grand lecteur de littérature étrangère – anglaise et française. Vous dites, dans l'un de vos articles, que ce n'est pas tant la langue anglaise qui a influencé son écriture que le processus de lecture lui-même. Pourriez-vous développer ce point ?*

S. M. – Wang Wen-hsing a, me semble-t-il, une pratique de lecture qui est encore plus rigoureuse que sa pratique d'écriture. Quand il écrit, dit-il, il peut supporter les bruits extérieurs – des cris, un aboiement de chien, par exemple, ou des chants d'oiseau. Mais il ne supporte aucun bruit, ni extérieur ni intérieur, quand il lit, car sa concentration est extrême. Sa façon de lire est d'ailleurs très particulière :

il lit mot après mot, en s'arrêtant sur chaque segment de phrase pour être bien sûr qu'il en a compris tout le sens et l'intérêt. C'est ainsi qu'il a toujours lu les textes anglais, par exemple, dont il s'est nourri dès l'adolescence et il semblerait que ce soit aussi de cette façon qu'il les enseignait : on m'a toujours dit qu'en cours il lisait les textes en les expliquant mot après mot, produisant une sorte de paraphrase qu'il complétait progressivement de son point de vue. Jusqu'à ce que tout se rassemble.

F. D.-B. – *Ce serait donc une sorte de lecture radicale, tendant, pourrait-on dire, vers une compréhension absolue du texte jusque dans ses moindres signes, y compris de ponctuation. Et pour cela, il faut lire « mot après mot ». Est-ce que ce type de lecture se distingue de la lecture « mot à mot » ?*

S. M. – Je dirais qu'il s'agit vraiment de lire « mot après mot », pour comprendre ce qu'est chaque mot en lui-même, où il se situe dans la phrase, quelle est sa fonction. C'est comme le déchiffrement d'une partition : il faut savoir ce qu'est chaque note pour pouvoir procéder à l'enchaînement et ainsi trouver un rythme, une musique, et au bout du compte une interprétation. Il y a, chez Wang Wen-hsing, un total respect du mot dans tous ses aspects – le son, l'image, ce qu'un mot a d'abstrait et de concret. Je pense aussi qu'il est influencé par la lecture du chinois classique. Le chinois classique est extrêmement concentré, on n'y retrouve pas nécessairement la structure « nom, verbe, complément », donc il faut bien comprendre chaque caractère en lui-même, et cela d'autant plus que les caractères sont polymorphes. En fait, quand on lit un poème en chinois classique, on est obligé de noter mentalement quel sens on a donné à chaque caractère (en le traduisant dans sa tête en chinois moderne) avant de pouvoir le relire pour l'apprécier pleinement.

F. D.-B. – *Wang Wen-hsing reconduit donc ce mode de lecture – du chinois classique – à propos de langues comme l'anglais ou le français qu'on ne lit pas nécessairement de cette façon...*

S. M. – Oui, c'est le sentiment que j'ai. Et pourtant, comme beaucoup de Chinois confrontés à la tension entre

tradition et modernité, il y a eu un moment, lorsqu'il était adolescent, où il a éprouvé le besoin de mettre le chinois classique à distance. Peut-être, de façon tout à fait inconsciente, a-t-il alors reporté sa pratique de lecture du chinois classique sur d'autres langues. Mais aujourd'hui, où il est revenu à la lecture du chinois classique, il me semble que celle-ci occupe une part de plus en plus importante de son temps.

F. D.-B. – *Dans un des articles que vous lui avez consacrés, vous expliquez que ce mode de lecture « mot après mot » lui a permis de prendre conscience d'un certain « désordre » de son écriture. Qu'est-ce à dire ?*

S. M. – Il parle de cela à propos d'Hemingway, qui est un auteur assez connu en Chine. Il s'est aperçu, en lisant Hemingway – dont l'écriture est assez dépouillée – que, par comparaison, ses premières nouvelles étaient très désordonnées. Le désordre m'apparaît du reste comme très relatif, car je ne perçois pas vraiment de différence entre ces nouvelles et, par exemple, son premier roman, *Processus familial*. Je dirais que si désordre il y a, il est avant tout lié à la syntaxe du chinois moderne. Cette grammaire, qui n'existait pas jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, s'est construite de façon assez artificielle, par boutures, importations d'emprunts aux grammaires occidentales. De bric et de broc. En chinois classique, où il n'y a pas non plus de ponctuation, on peut compter sur le rythme pour donner le sens, indiquer, dans la lecture à voix haute par exemple, les endroits où il faut s'arrêter. Le rythme est donc source d'un ordre et d'une rigueur qui ont été perdus dans le passage au chinois moderne. C'est cet ordre que, à sa manière, Wang Wen-hsing semble chercher à rétablir. Concrètement, quand il écrit, il tape la surface de la table avec un crayon jusqu'à ce que le caractère « sorte ». C'est sa forme de gueuloir. Il y a d'ailleurs un petit trou sur sa table à l'endroit où il tape, avec plus ou moins de force. L'intensité de la frappe dépend, j'imagine, de la difficulté à trouver le caractère. Il tape donc, puis quand quelque chose lui vient, il le gribouille sur un bout de papier qu'il a déchiré, et ce n'est que lorsqu'il a plusieurs caractères, peut-être deux ou trois, de quoi faire une phrase, qu'il commence à les recopier. Ces gribouillis, par parenthèse, ne sont pas

nécessairement des caractères chinois : ce sont des sortes de traits et de points que personne ne peut comprendre, même pas lui-même – comme une sorte de sténo qu’il invente et qu’il doit recopier très vite sous peine d’oublier ce qu’elle signifie.

F. D.-B. – *C’est presque l’invention d’une autre langue...*

S. M. – Oui, il invente un système de notation de ce qui lui traverse l’esprit à partir du frappement, puis se pose sur le papier sous une forme vraiment rudimentaire dont lui seul sait à quoi elle correspond, mais seulement pendant quelques minutes. Mais ce système est déjà une deuxième étape dans son travail d’écriture : il fait d’abord un plan d’ensemble, où tout ce qu’il veut mettre dans son livre est écrit sur des fiches, puis il reprend chaque phrase individuellement, mot à mot, et c’est là qu’il se met à taper.

F. D.-B. – *La question du « mot après mot » ne concerne donc pas uniquement la lecture...*

S. M. – Non, c’est aussi sa façon de travailler son écriture, car tous les mots doivent s’accorder les uns aux autres sur tous les plans – signifiant, sonore, visuel –, le frappement figurant le rythme de la phrase. Dans son dernier roman, *Un homme dos à la mer*, le frappement subsiste sous forme d’espacement entre les mots, de blancs qui sont matérialisés sur la page. Wang Wen-hsing joue beaucoup aussi sur la typographie, reproduisant certains mots en caractères gras ou dans un corps différent, ce qui est une façon – littéraire – de les mettre en relief, mais aussi bien sûr de guider, d’orienter la lecture. Il introduit aussi beaucoup de tirets, qui sont un élément hétérogène à la langue chinoise. Dans le manuscrit de *Processus familial*, il y avait ainsi de nombreux tirets, mais il les a pratiquement tous supprimés dans la version éditée du livre. En revanche, il les a conservés dans le roman que je traduis en ce moment, et je les matérialise aussi dans ma traduction.

F. D.-B. – *J’imagine, cependant, que la présence de ces tirets crée un effet d’étrangeté plus grand dans l’édition en langue chinoise que dans la traduction française.*

S. M. – L’effet d’étrangeté provient non pas tant de la présence des tirets que de leur nombre, et de l’association avec les espaces blancs. C’est surtout cela qui, pour un lecteur chinois, rend Wang Wen-hsing difficile à lire. Pour le traducteur, ce n’est pas vraiment un problème – il y en a bien d’autres ! – car la littérature contemporaine nous a habitués à l’usage des espacements, des polices de caractères différentes, etc.

F. D.-B. – *Ces espacements vous semblent-ils avoir pour fonction de prescrire un certain rythme de lecture, une vitesse particulière, si cela a du sens de parler de vitesse de lecture ?*

S. M. – Absolument, c’est tout à fait le but recherché. D’ailleurs, Wang Wen-hsing le dit bien dans sa préface (que l’éditeur français n’a pas voulu reprendre) : ce qu’il écrit est comme une partition qu’il faut lire en respectant toutes les annotations et au rythme prescrit. C’est quelque chose que les lecteurs ont du mal à comprendre, mais que l’on saisit beaucoup mieux lorsqu’on entend Wang Wen-hsing lire lui-même ses textes. La lenteur est une composante importante de son écriture – il a mis vingt-cinq ans à écrire son deuxième roman – mais aussi, selon lui, de la lecture. Il demande au lecteur de lire ses textes très lentement, et jamais plus de deux heures par jour.

F. D.-B. – *Parlons de l’influence des traductions sur l’écriture de Wang Wen-hsing. J’ai cru comprendre qu’il avait été très influencé par certaines traductions du français en langue chinoise, notamment celles de son professeur Li Liewen<sup>1</sup>, à telle enseigne qu’il a fait siens l’exigence de clarté et de limpidité de l’écriture et son corrélat, « l’aisance à lire ». Nous voici donc en présence d’un auteur de langue chinoise qui intériorise les préceptes du bien-dire français – de l’art poétique de Boileau ? – pour y puiser les ressources d’une écriture dans un chinois « musical ». Comment fait-il concrètement ? Quels sont les procédés que Wang Wen-hsing met en œuvre pour donner forme à cette intention ?*

1. Li Liewen est, entre autres, le traducteur de *Pêcheur d’Islande*, de Pierre Loti.

S. M. – En réalité, beaucoup de ses lecteurs en Chine ne le trouvent ni clair ni limpide ! Cela étant, l'intention est bien celle que vous dites, et concrètement elle prend forme à travers la précision, l'ajustement très minutieux des caractères les uns par rapport aux autres, tout ce travail d'harmonisation de la phrase. Il peut, par exemple, jeter toute une phrase parce qu'un seul caractère lui manque. De l'équilibre de la phrase, de la solidarité de chaque caractère avec celui qui précède comme avec celui qui suit découle nécessairement une certaine limpidité. Chaque mot en entraînant un autre, c'est presque comme si les mots se choisissaient eux-mêmes.

F. D.-B. – *Sauf qu'il y a quand même une subjectivité qui organise tout cela, et que la subjectivité de l'écrivain n'est pas nécessairement celle du lecteur...*

S. M. – En ce qui concerne *Processus familial*, je n'ai pas du tout ressenti un manque de clarté, et j'étais même très étonnée d'apprendre que la plupart des Taïwanais éprouvent de la difficulté à lire ce roman. J'y retrouvais, quant à moi, quelque chose du chinois classique, une certaine rigueur dans la construction de la phrase qui fait qu'on sait toujours où elle commence et où elle finit. Le chinois moderne – celui qu'utilisent la plupart des auteurs d'aujourd'hui – est, comme je l'ai dit tout à l'heure, assez désordonné et il est vrai qu'une phrase mal écrite met le traducteur en face de toutes sortes de questions – où est le sujet ? le verbe ? quel est le rapport de ce caractère à tel autre ? – et donc de doutes ! Ce sont des choses difficiles à imaginer pour les traducteurs des langues occidentales. Mais la phrase de Wang Wen-hsing étant parfaitement structurée, je n'ai pas rencontré cette difficulté.

F. D.-B. – *Pour votre travail de traduction, vous êtes retournée aux manuscrits pour essayer de comprendre l'inscription de la lecture multilingue de Wang Wen-hsing. Pourriez-vous donner quelques exemples de ce que vous y avez découvert ?*

S. M. – L'une des particularités des manuscrits de Wang Wen-hsing est qu'ils font apparaître l'usage d'un syllabaire, qui s'ajoute aux caractères chinois et précise la prononciation. Ce syllabaire, on le trouve déjà dans les

manuscrits de *Processus familial*, mais jusqu'à présent, il disparaissait de l'édition publiée. Pour l'édition de *Un homme dos à la mer*, Wang Wen-hsing l'a conservé, au même titre que les autres signes graphiques. Pour un Taïwanais, ce syllabaire est un objet familier – il est fourni aux enfants pour faciliter l'apprentissage de la lecture, étant donné la complexité des caractères. C'est une transformation phonétique du chinois, qui vise, là aussi, à une plus grande limpidité. Donc sans être une langue, ce syllabaire introduit cependant un élément d'étrangeté au milieu des caractères chinois. Il y a aussi, dans les manuscrits, quelques notations en anglais ; mais en général elles sont portées au début du manuscrit, comme indications d'une marche à suivre pour l'écriture, mais qui ne portent pas sur le contenu lui-même.

F. D.-B. – *Vous vous êtes intéressée au statut particulier de la comparaison dans la littérature chinoise. En Occident, le principe qui régit la comparaison est qu'elle doit être facilement intelligible, non « tirée de trop loin ». En vertu de ce principe, les comparaisons que produit la littérature chinoise peuvent nous apparaître comme incongrues ou naïves. Par exemple, lorsqu'on lit que des bananiers sont comme des martyrs chrétiens ou que des nuages ressemblent à une poule couvant un œuf. Or, selon Antoine Berman, l'une des caractéristiques de la « mauvaise traduction » est la destruction systématique des réseaux métaphoriques. Qu'en est-il du réseau métaphorique lorsque les comparaisons apparaissent comme incongrues ? Peut-il même y avoir un réseau métaphorique que l'on pourrait suivre à la trace ? Ou bien y a-t-il un autre principe, spécifique à la langue et à la culture chinoises, qui ordonne les comparaisons en leur ôtant l'étrangeté, l'incongruité qu'elles ont à nos yeux d'Occidentaux ? Que fait un traducteur dans ce cas ?*

S. M. – Évidemment, dans ce cas, la notion de réseau métaphorique telle que la comprend Berman n'est pas exactement applicable. Ce qui régit nombre de comparaisons dans les textes chinois est d'un autre ordre : c'est le jeu des oppositions, le dynamisme des images, l'échange des polarités – par exemple, la transformation des humains en phénomènes naturels et de la nature

en être humain. Quand on sait cela, les comparaisons deviennent moins incongrues : dès lors que le traducteur respecte le principe du dynamisme, le risque de détruire le réseau métaphorique devient moindre.

F. D.-B. – *Quelques mots, pour terminer, sur l'autotraduction. Vous êtes aussi poète et il vous est arrivé d'avoir à traduire vos propres textes, du français en chinois. Pouvez-vous relater cette expérience et ses conséquences ?*

S. M. – C'est une expérience assez étrange. Les quelques fois où j'ai traduit mes poèmes en chinois, je me suis sentie libre de ne pas faire de traduction littérale, d'adapter le texte lorsque s'en éloigner me semblait rendre plus fidèlement un rythme, des sonorités. Mais le plus étonnant a été de m'apercevoir que certains de mes vers en français étaient en fait déjà du chinois ! Dans la poésie, la syntaxe est plus souple, si bien que de mon français, j'avais déjà enlevé tous les pronoms personnels, toutes les conjugaisons. Et au fond, ces poèmes étaient assez faciles à retraduire.

F. D.-B. – *Retraduire ?*

S. M. – Oui, j'avais l'impression que je me retraduais. C'est d'ailleurs, je crois, une des raisons pour lesquelles j'ai choisi d'écrire de la poésie – cette liberté par rapport à la syntaxe. En chinois, par exemple, il y a beaucoup de conjonctions de coordination : ce n'est pas un problème pour la langue chinoise que de répéter constamment « et, et, et ». Mais c'est un problème en français, quand je traduis Wang Wen-hsing. L'autotraduction m'a permis de repérer cette contamination du chinois dans mon français. En chinois, il y a deux sortes de mots, les mots « vides », qui sont de simples outils grammaticaux, des articulations (conjonctions, adverbes, par exemple) ; et les mots « pleins », porteurs d'une signification. En chinois classique, les mots vides sont très utiles car on peut les utiliser pour pallier une absence de rythme, les ajouter à la fin d'une phrase, par exemple, pour marquer la pause.

F. D.-B. – *Un peu comme un joker, qu'on sort quand on en a besoin ?*

S. M. – Oui, c'est cela.

F. D.-B. – *Diriez-vous que votre expérience d'autotraduction vous a donné un autre regard sur votre écriture ?*

S. M. – Oui, certainement. Je ne cherche pas particulièrement à écrire en chinois quand je fais un poème [en français], mais aujourd'hui si cela vient de cette manière, je ne résiste plus, je laisse faire. Alors qu'à une époque, je voulais écrire en « bon français », en français grammaticalement correct.

F. D.-B. – *Et pour les traductions des textes chinois, faut-il du « bon français » ?*

S. M. – Justement non, et c'est bien le problème. L'important, c'est de respecter le rythme de la phrase chinoise, et de restituer la même musique. Mais on rencontre parfois, chez les éditeurs, des résistances à l'étrangeté du chinois. Je les ai surtout éprouvées pour la traduction de *Un homme dos à la mer*, qui est un texte stylistiquement beaucoup plus complexe que *Processus familial*. L'éditeur pour qui j'avais initialement entamé la traduction, par exemple, m'avait demandé de « nettoyer » le roman de toutes les répétitions, de toutes les spécificités typographiques, et d'écrire en « bon français ». J'ai essayé, puis très vite je me suis aperçue que le texte perdait ainsi tout son sens, et j'ai renoncé à le traduire dans ces conditions. La traduction est donc restée en plan pendant quelques années. Je viens de la reprendre, en m'efforçant de rendre le rythme de la phrase chinoise, ce qui entraîne de nombreuses modifications, car j'avais malgré tout cherché à inscrire le rythme quelque part. Dans les mots, en l'occurrence, d'où de nombreux changements aujourd'hui. Je retire le rythme des mots, pourrait-on dire, pour le remettre dans les espaces, les tirets. Je vais ainsi vers une plus grande fidélité à l'original. En tout cas, une plus grande cohérence d'ensemble.

