

Questions posées à Yan Geling sur « *Fanghua* » et son œuvre

1.2 Réponses de Yan Geling : texte original et traduction

(par Brigitte Duzan)

1. 冯小刚在 2014 年跟我谈了他的想法，希望我能以我们共同的成长背景，即在军队文工团的经历来写一部电影剧本。他有自己的构思，故事是以一个男性士兵的视角，对五六个牺牲的女兵追思和忏悔。故事发生在他曾经去过的新疆，五个女兵牺牲在一次雪崩中。我跟他谈，还是让我自己来想一个故事吧。这个故事必须是我熟悉的人物和地点，也必须从我个人的感情出发，才能写出诚实的由衷的故事。三年后，我写出了《芳华》，开始的名字叫《你触碰了我》，发表在杂志上，也是用的这个名字。我对小刚导演说，也许这是你想拍的故事，也许不是，但我必须忠实于自己的感受，否则我是没有激情写任何作品的。他看完小说后，立刻决定就拍我写的《你触碰了我》，并且立刻购买了小说的电影版权。但他对名字不满意，希望我能要改成一个更宏大、抽象，能够象征我们一代人少年军人成长的名字。于是我想出了两个名字供他挑选，一个是“芳华”，另一个是“青春作伴”（杜甫的诗句“青春作伴好还乡”）。我在中越边境冲突爆发的时候，刚刚满二十岁，请求去前线当特派记者，得到批准。因为我是女兵，部队只能让我在野战医院采访，我把这段经历写在了小说里，小刚导演也采纳进电影剧本里。剧本是由我改编，在改变剧本的同时，小刚导演开始选演员，训练演员，让初选的演员集体过七十年代军队文工团的生活。剧本我一共改了三稿，就投入拍摄了。

En 2014, Feng Xiaogang m'a parlé d'une de ses idées : il souhaitait que j'écrive un scénario sur la base de notre expérience de jeunesse commune dans une troupe artistique (文工团) de l'armée. Il avait en tête un schéma général : une histoire contée du point de vue d'un soldat se remémorant et pleurant amèrement la mort tragique de cinq ou six jeunes soldates. L'incident s'était passé alors qu'il était au Xinjiang : cinq jeunes soldates avaient disparu dans une avalanche de neige. Je lui ai répondu qu'il valait mieux qu'il me laisse penser moi-même à une histoire. J'avais besoin qu'elle ait des personnages qui me soient familiers, dans un cadre qui le soit aussi, et qu'elle émane de mes sentiments personnels ; ce n'est que dans ces conditions que je pourrais écrire une histoire vraie, authentique. Trois ans plus tard, j'avais écrit « *Fanghua* » (《芳华》), initialement intitulé « Tu m'as touchée » (《你触碰了我》), et le roman a été publié dans une revue, sous ce titre. J'ai expliqué à Feng Xiaogang qu'il m'était nécessaire d'être fidèle à moi-même pour pouvoir écrire avec la passion voulue, qu'il ait ensuite envie de tourner l'histoire ou non.

Après avoir lu le roman, il a aussitôt décidé de tourner le film et en a acheté les droits d'adaptation. Mais le titre ne lui plaisait pas ; il voulait quelque chose de plus frappant et de plus abstrait, un titre qui puisse symboliser les années de jeunesse sous les drapeaux de toute notre génération. Je lui ai alors proposé deux titres au choix : l'un “芳华” « *fanghua* » [nos vertes années], l'autre “青春作伴” [la jeunesse pour compagnie] (tiré d'un vers de Du Fu : “青春作伴好还乡”)<sup>1</sup>.

Quand a éclaté le conflit sino-vietnamien, j'avais tout juste vingt ans ; j'ai demandé à être envoyée sur le front comme envoyée spéciale et j'ai obtenu l'accréditation. Comme j'étais dans l'armée, ma compagnie n'a rien trouvé d'autre que de m'envoyer faire des interviews dans un hôpital de campagne ; j'ai utilisé cette expérience dans mon roman, et Feng Xiaogang a accepté que cela fasse partie intégrante du scénario que j'ai écrit moi-même. Pendant

---

<sup>1</sup> Vers tiré du poème 《闻官军收河南河北》 (en apprenant la prise du sud et du nord du fleuve)

C'est la deuxième partie du troisième vers : “……白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡”

que je le rédigeais, il a commencé à sélectionner les acteurs, et à former les premiers retenus pour qu'ils se mettent dans la peau de membres de troupes artistiques de l'armée dans les années 1970. J'ai révisé trois fois le scénario avant le début du tournage.

---

2. 《芳华》的男女主人公是有原型的。我在二十六岁把他们写入我的第一部长篇《绿血》时，就感到遗憾，似乎我没有真正看清和说清造成他们命运悲剧的真正的原因，历史原因，社会原因，以及人性原因。这么多年来，我始终在分析和思考这两个人物，渐渐的，从对真实人物原型的思考转成了较为形而上的对人性和人类心理、行为学的思考。我很感谢冯小刚给了我这么一次机会，让我把多年的思考以《芳华》这部小说来得以展现。我曾经跟我的好朋友，也是我第一任编辑说过，我想尝试每隔十年来写同一个故事，看个人的心理成熟度和阅读以及阅历给一个作者带来的思考深度和领悟高度，怎样影响他的叙事。小刚导演给了我这个实践的机会。我觉得通过书写《芳华》，我对这个故事的完成度令我自己满意了，所以以后不会再重写这个故事了。我一直在酝酿的另一个故事，将会更好的实现我的设想：在同一部长篇里以一个女人对母亲同一段故事的书写，由于不同年龄段对于母亲的不同认识和理解，而写成的不同的母亲，从歌颂母亲，到批判唾弃母亲，再到彻底理解。母亲是同一个母亲，故事也是同样的故事，但在她不同年龄和社会影响下，母亲是英雄，然后是敌人，再后来，就是有血有肉的母亲。我准备明年开始写这个故事。

Les personnages principaux de « *Fanghua* » sont inspirés de modèles antérieurs. Quand, à l'âge de 26 ans, j'ai écrit mon premier roman, « *Sang vert* » (《绿血》), j'avais un sentiment de regret, mais je n'avais pas compris ni éclairci les véritables raisons historiques, sociales et humaines qui étaient la cause d'un sort aussi tragique. Bien des années plus tard, en réfléchissant à fond sur les deux personnages et en les analysant, je me suis peu à peu éloignée d'une réflexion sur les modèles des personnages pour me tourner vers une réflexion plutôt métaphysique sur la psychologie et les comportements humains, en termes de nature humaine et d'humanité (人性和人类). Je tiens à remercier Feng Xiaogang de m'avoir offert cette occasion unique d'affiner cette réflexion poursuivie pendant des années afin de pouvoir enfin la matérialiser dans ce roman, « *Fanghua* ». J'ai dit, dans le passé, au grand ami qui fut aussi mon premier éditeur, que j'aimerais essayer de réécrire une histoire tous les dix ans, pour voir le degré de maturation psychologique, ainsi que la profondeur de réflexion et le niveau de compréhension apportés à un auteur par ses lectures et son expérience vécue, et observer l'influence de ces facteurs sur son écriture. Feng Xiaogang m'a donné l'occasion de mettre cette idée en pratique. En écrivant « *Fanghua* », j'ai le sentiment d'avoir parachevé cette ancienne histoire à ma grande satisfaction, si bien que maintenant je n'ai plus besoin d'y revenir.

Je suis en train de songer à une autre histoire qui devrait me permettre de réaliser encore mieux ce que j'ai en tête : dans un même roman, écrire la même histoire d'une fille dans ses rapports avec sa mère, mais à des périodes différentes ; l'histoire évoluera en fonction des changements dans la perception de la mère, de ce qu'on sait d'elle ; elle sera d'abord célébrée, puis critiquée et rejetée, et enfin totalement comprise. La mère est toujours la même personne, et l'histoire est la même, mais, selon son âge et l'influence des circonstances sociales, la mère est une héroïne, puis une ennemie, et finalement, une mère de chair et de sang. Je prévois d'écrire cette histoire l'année prochaine.

3. 第二题里已经部分答复了您的第三题；我觉得有趣的一个现象是：文学（虚构）的成立和成功有赖于我们人类记忆的不可靠性。随着时间的推移，人对原始记忆的不断演化，尤其这种演化是和他/她的个人经历、读书、旅行分不开，（比如我在世界各国的居住，下意识总在进行的人文、文化、语言的比较——跟随我的外交官先生从非洲搬到亚洲，在台湾和大陆频繁往来，然后又搬到欧洲，在欧洲各国旅行）从而形成的对原始记忆的质疑，同时提炼，使之超越原始记忆的形而下的形象和画面，形成全新内在意义和诠释。这种反思和反观，造成的“不可靠”性，是一个升华和提纯的过程。在几十年后，我经历了自然观、宇宙观、人生观的变化，对同一个原始记忆的重新观察和发现，重新诠释自然是不同的。这就是我认为重写同一个故事的奇异趣味所在。

Ma deuxième réponse a déjà répondu partiellement à votre troisième question, mais je pense qu'il est intéressant de noter un phénomène : l'essence et le succès de la littérature (de fiction) dépendent du fait que l'on ne peut se fier à la mémoire humaine. Les souvenirs personnels changent constamment avec le passage du temps, leur évolution étant en particulier indissociable de l'expérience, des lectures et des voyages de chacun (pour ma part, par exemple, j'ai suivi mon mari diplomate en Afrique et en Asie, fait des séjours fréquents à Taiwan et en Chine continentale avant de venir m'installer en Europe où j'ai voyagé un peu partout --- lors de mes séjours dans ces différents pays, je fais toujours inconsciemment des comparaisons en matière de littérature, de culture et de langue). Ainsi, la mise en doute et, en même temps, l'affinement des souvenirs originaux, et le dépassement qui en procède des images et des scènes liées à ces souvenirs, tout cela crée des significations et des interprétations intrinsèquement nouvelles. Ce genre de réflexion et de vision rétrospective, créant une impossibilité de s'appuyer sur les souvenirs, aboutit à leur sublimation et leur purification. Au bout de quelques dizaines d'années, j'ai vécu un changement dans ma vision de la nature, de l'univers et de la vie humaine ; j'ai procédé à de nouvelles observations, de nouvelles interprétations de mes souvenirs anciens, je les ai redécouverts et réinterprétés, ils en sont sortis bien sûr complètement différents. Je pense donc que la réécriture d'une histoire présente un intérêt fabuleux.

4. 我觉得我的作品最容易区分的三个阶段是，出国前，留学美国和新移民阶段，然后是离开美国本土，居住在世界各地，这三个阶段。出国前我的小说基本以我的军旅生活经验为主；留美期间，我为了在台湾竞争文学奖，以奖金作为我的生活来源而写作的一批华人在美国生活的小说，包括《扶桑》，《人寰》，《女房东》，《天浴》、《少女小渔》等九部长短篇小说，共获得了九个文学奖。台湾当时的奖金很优厚，两年一度的百万长篇奖（《人寰》）奖金是一百万台币（当时为美金四万），《扶桑》获得的联合报长篇奖，奖金也是五十万台币，一个短篇小说的第一名奖，奖金是十五万台币，相当于五千美金，并且，得奖等于是很好的出版广告，所以整个九十年代，奖金和出版就是我的工资。另外，得了奖之后，很快引起了李安、李翰祥、陈冲等导演的关注，电影随即被拍摄出来。李安导演告诉我，当时假如他没有拿到《理智与情感》的电影项目，他就会亲自导演《少女小渔》，（instead of being the Producer for the

movie "Siao Yu"。 ) 我在九零年代没有主动到大陆的文学杂志和出版社投稿，因为我希望自己能在美国做到经济独立，这个目标使我忽视了大陆中国的人民币稿酬。在我发现我的得奖小说被大陆杂志盗版发表后，我才开始主动投稿。其实，我在台湾得奖和发表的一系列描写中国移民生活的小说，从《女房东》、《少女小渔》、《海那边》，到《人寰》、《吴川是个黄女孩》、《冤家》、《太平洋探戈》，等等，是我非常骄傲的一些列作品，在大陆，他们没有被充分阅读。2005年，我在非洲完成的《第九个寡妇》，被大陆三家文学杂志退稿，但被作家出版社出版，改变了我在大陆中国的出版局面。2007年出版的《小姨多鹤》、08年出版的《寄居者》，09年出版的英文长篇中文译本《赴宴者》，（英国版为《The Uninvited》，美国版为《The Banquet Bug》）11年出版的《陆犯焉识》，等等，这些中长篇小说都被电影导演和制片人购买了影视版权，以使我现在可以自己投资自己的小成本电影。

Je pense que le plus facile est de diviser mon œuvre en trois périodes : celle avant mon départ de Chine, la période de mes études aux Etats-Unis et de ma vie dans ce pays comme immigrante, puis, après mon départ des Etats-Unis, la période de ma vie passée dans divers pays. Pendant la première période, avant mon départ de Chine, ce que j'ai écrit a pour thème principal ma vie à l'armée. Pendant la période où j'étais aux Etats-Unis, j'ai écrit un grand nombre de récits décrivant la vie d'immigrées chinoises aux Etats-Unis, dans l'espoir d'obtenir des prix à Taiwan et de m'en faire une source de revenus ; de cette époque datent neuf romans et nouvelles qui ont obtenu neuf prix littéraires, dont « Fusang » (《扶桑》), « Le Monde humain » (《人寰》), « La Propriétaire » (《女房东》), « Le Bain céleste » (《天浴》) et « La jeune Xiao Yu » (《少女小渔》).

À Taiwan, à l'époque, les prix étaient particulièrement généreux. Ainsi, le prix littéraire du Million, décerné tous les deux ans, attribué à mon roman « Le Monde humain » comportait une récompense d'un million de dollars taïwanais (à l'époque l'équivalent de 40 000 dollars américains). « Fusang » a obtenu le prix du roman du United Daily News, avec une récompense de 500 000 dollars taïwanais ; pour une nouvelle décrochant un premier prix, la récompense était de 150 000 dollars taïwanais, environ 5 000 dollars américains. En outre, ces prix étaient assortis d'une très bonne publicité éditoriale. Ainsi, pendant cette période, les prix et les droits m'ont assuré un salaire. Par ailleurs, le prix [pour « La jeune Xiao Yu »] a attiré l'attention des réalisateurs Ang Lee (李安), Li Han-hsiang (李翰祥) et Chen Chong (陈冲)<sup>2</sup>. Le film a ensuite été tourné [par Sylvia Chang], mais. Li Ang m'a dit que si, à ce moment-là, il n'avait pas été engagé dans le projet de « Sense and Sensibility », il aurait lui-même tourné « Siao Yu » (au lieu d'en être seulement le producteur)<sup>3</sup>.

À l'époque, dans les années 1990, je ne m'étais pas encore soucieuse d'envoyer des manuscrits à des revues et des maisons d'édition en Chine continentale, car je voulais d'abord acquérir mon indépendance financière aux Etats-Unis. C'est pour cela que je n'étais pas intéressée par des prix en renminbi. C'est quand je me suis rendu compte que mes livres primés avaient été piratés en Chine que j'ai commencé à y envoyer des manuscrits. En fait, je suis très fière de la série de récits de cette période primés et publiés à Taiwan et racontant des histoires d'immigrées chinoises, de « La propriétaire », « La jeune Xiao Yu » et « Au bord de la mer » (《海那边》) jusqu'à « Le monde humain », « Wuchuan est une enfant jaune » (《吴川是个黄女孩》), « L'Ennemi » (《冤家》), « Le Tango du Pacifique » (《太平洋探戈》) etc. etc. ; ils sont encore largement méconnus en Chine continentale.

En 2005, pendant que j'étais en Afrique, j'ai écrit [« La Neuvième veuve » \(《第九个寡妇》\)](#) dont le manuscrit a été refusé par trois revues littéraires chinoises, mais a finalement été publié par la maison d'édition de la Société des écrivains, ce qui a changé ma situation en ce qui concerne la publication en Chine continentale. Ensuite, ont été publiés [« Petite Tante Tatsuru \(《小姨多鹤》\)](#) en 2007, « Le Résident » (《寄居者》) en 2008, puis, en

2009, la traduction en chinois (sous le titre 《赴宴者》) du roman écrit en anglais et publié sous le titre « The Uninvited » en Angleterre et « The Banquet Bug » aux Etats-Unis. En 2011 a été publié « Le Criminel Lu Yanshi » (《陆犯焉识》) etc. etc.

Pour tous ces romans (长篇) et nouvelles moyennes (中篇), les droits ont été achetés par des réalisateurs ou des producteurs pour des adaptations au cinéma ou à la télévision si bien que j'ai maintenant les moyens d'investir moi-même dans des films à petits budgets.

5. 在为我一个尚未开始的小说作实地考察时，我多次到海南岛，海口市。根据我阅读的海南八十年代末和九十年代中期“闯海人”经历，我发现海南当时跟淘金时代的旧金山有一点像，就是单身男人占据多数。先驱者总是带有冒险家意味，他们总是先要在他们的“冒险”之地落下脚，才能让他们的家眷或女人跟随过来。旧金山在 1860 年代的男女比例时四十六（男）比一（女），而这一个女人很可能还是妓女。所以根据我的资料阅读和实地考察，我发现类似的情况在海南开放初期也发生了。单身汉社会和歌女、舞女、妓女的共存，似乎是不可避免

---

<sup>2</sup> Ang Lee, réalisateur né à Taïwan, célèbre entre autres pour « Tigre et Dragon » et « Lust.Caution » :

[http://www.chinesemovies.com/fr/cineastes\\_Ang\\_Lee.htm](http://www.chinesemovies.com/fr/cineastes_Ang_Lee.htm)

Li Han-hsiang, réalisateur hongkongais né en 1926 qui a adapté beaucoup de grands classiques de la littérature chinoise : [http://www.chinesemovies.com/fr/cineastes\\_Li\\_Han\\_hsiang.htm](http://www.chinesemovies.com/fr/cineastes_Li_Han_hsiang.htm) Chen Chong, grande amie de Yan Geling, qui a adapté sa nouvelle « Xiu Xiu » :

[http://www.chinesemovies.com/fr/acteurs\\_Chen\\_Chong.htm](http://www.chinesemovies.com/fr/acteurs_Chen_Chong.htm)

<sup>3</sup> Adapté de la nouvelle « La jeune Xiao Yu », le film « Siao Yu » (《少女小渔》) a été réalisé en 1995 par la réalisatrice (et actrice) taïwanaise Sylvia Chang qui a coécrit le scénario avec Ang Lee :

[http://www.chinesemovies.com/fr/cineastes\\_Chang\\_Sylvia.htm](http://www.chinesemovies.com/fr/cineastes_Chang_Sylvia.htm)

的。海南那十多年积聚了全中国各地拥入的农家女孩，从贵州、四川、湖南、江西、安徽等穷山僻壤漂流到海南岛上，当时有很多大小歌舞厅，一条街一条街的“发廊”，单身汉们的生活，就是靠这样的“working women”来调剂的。我喜欢写开拓者，他们在安定生活中感到无用武之地，向往一种动荡的、未知的、能看见迅速发生改变的生活。这样的人在美国就是淘金者，是开发西部的先驱者。美国西部开发者有句民谚：“if you don't want to stay where you are, go west.”西部的开发，以及牛仔精神，在海南的开发者里也常见。随着“海南牛仔”向海南岛蜂拥而至，急于摆脱家乡贫困生活的女孩也随之而来。刘峰在海南的社会极低，他能接触到的女性，只能是最底层的娼妓，所以，假如我要把刘峰放在海南的生态圈，他很可能会经历这样的艳遇。因为他不是圣人，需要爱，也需要弱者需要他。他们都在社会底层，如此的两组男女平行存在，相向而生。

Alors que je faisais des recherches en vue d'écrire un roman que je n'avais pas encore commencé, je suis souvent allée à Haikou, dans l'île de Hainan. D'après ce que j'ai lu sur la vie des habitants de Hainan « affrontant la mer » à la fin des années 1980 et au début des années 1990, j'ai constaté que ces hommes à l'époque ressemblaient un peu aux chercheurs d'or à San Francisco, en ce sens qu'il y avait énormément de célibataires. Les pionniers ont toujours un côté aventurier : ils veulent d'abord assurer leur prise de risque avant de faire venir leurs femmes et leurs enfants. À San Francisco dans les années 1860, le ratio hommes/femmes était de 46 hommes pour une femme, et il y a de grandes chances pour que cette femme ait été une prostituée. Selon les documents que j'ai lus et mes recherches sur le terrain, j'ai découvert qu'au début, la situation était semblable à Hainan. C'était une société d'hommes seuls, entourés, presque inévitablement, de chanteuses, de danseuses et de prostituées. Pendant plus de dix ans, ensuite, Hainan a reçu un afflux de filles de familles paysannes pauvres venues des coins les plus perdus de Chine, du Guizhou, du Sichuan, du Hunan, du Jiangxi, de l'Anhui. A l'époque, il y avait beaucoup de tripots genre saloon où exerçaient chanteuses et danseuses ; il y en avait dans toutes les rues, et ces célibataires étaient dépendants pour leurs loisirs de ce genre de « travailleuses ». J'aurais aimé écrire une histoire de tels pionniers, des gens qui, vivant une vie très stable, avaient le sentiment d'être limités dans leurs aspirations et se lançaient ainsi à l'aventure dans une course aveugle qui changeait radicalement leur vie en très peu de temps. Aux EtatsUnis, ces gens-là sont les chercheurs d'or, ce sont les pionniers qui ont mis en valeur l'ouest américain. On disait alors : « Si tu n'es pas bien où tu es, pars à l'ouest. » Cet esprit pionnier qui est celui des cow-boys, on le retrouve chez les pionniers de Hainan. Ces « cow-boys de Hainan » ont été suivis d'une foule de filles poussées par l'ambition d'en finir avec les difficultés de leur quotidien.

Liu Feng à Hainan est au bas de l'échelle sociale, donc la femme qu'il rencontre ne peut être qu'une prostituée de bas étage. Par conséquent, si je veux situer Liu Feng dans le contexte écologique de Hainan, il est fort probable qu'il ait une aventure de ce genre. Car il n'est pas un saint, il a besoin d'amour, mais il a aussi besoin que des faibles aient besoin de lui. Ils sont tous les deux dans les couches les plus basses de la société, il y a ainsi un équilibre entre eux, ils sont faits l'un pour l'autre.

6. 是吗？我常用第一人称写我认为与我身份距离很大的人。比如，我用第一人称写《寄居者》，故事里的女主人公就是“我”，May，一个在美国唐人街长大，跟着双博士父亲回到国内，因为种族歧视，在二三十年代的美国，有色人种无论受过多高的教育，都几乎不可能在大学里当教授。犹太人在这方面跟中国人一样受歧视。所以“我”的父亲被中国上海的一所大学聘用，可以体面地当一个教授，他带着“我”到了上海。在上海“我”遇到了欧洲排斥驱赶犹太人，大批的犹太难民无处归属，被一船一船运到上海。假如我不用第一人称来写这个故事，我会感到很难让我自己信服，我可以写这样一个从年代和身份都离我很远的女孩。一旦我用了第一人称，就让我自己进入了角色“我”。作为作家的我，和被创作出来的“我”才能合二为一，就像是一种附体，女主人公附体在我身上，我当了几个月的唐人街洗衣店出身的女孩，在写作的二维世界，我按照她附在我体内的那人格行事为人。我写完之后，觉得自己完全信服，我就是那个唐人街洗衣店的女孩，在上海爱过人，害过人，参与过父亲和继母的家庭生活和冲突。假如我用第三人称写，肯定不会有这种临其境的感觉。还有我的一个中篇小说，叫《也是亚当，也是夏娃》，写一个同性恋男人希望有孩子，花钱找了个中国女学生，用非性交的办法使她怀孕。我也是用第一人称来写这个故事的，即“我”是那个被雇佣的生育器皿，在这场无爱造孩子的事件中，体验生理和心理的路程，叩问：当亚当和

夏娃的心灵和肉体之爱缺席，人能否应该生儿育女。我自己没生过孩子，如果我不用“我”来写这个故事，我是没法让自己信服，更没法让读者信服。第三个例子，是《吴川是个黄女孩》，也是一个中篇，写一对同母异父的姐妹，从来没见过面，完全不同的生长环境里长大，由于母亲的要求，姐姐和妹妹必须在芝加哥见面。这个姐姐是被母亲抛弃的，母亲碰到一个香港富人的子弟，抛弃了才十岁的女儿和丈夫。妹妹是母亲跟这个富翁的儿子生的。姐姐是叙述者，我也用了第一人称。姐姐“我”是一个愤世嫉俗，内心伤痕累累，不无阴暗的人。她的职业也很低贱，上门给男人做按摩，时常是色情按摩。而妹妹却是从小锦衣玉食，优越感十足，姐姐的一切灾难都反衬妹妹的优越。这样一个姐姐，如果我不用“我”来写，肯定写不出她的内心。因为她跟我自己的成长经历和在家里的位置差距太大了，（我从小受到父母和外婆外公的宠爱）必须再次把作家的我，装进人物的“我”中，才可能表达出人物“我”的有时有些令人嫌恶的心理活动。在出国之前，我还写了一个中篇小说，叫《倒淌河》那是我第一次以“我”来写一个男主人公，正如我前面所说，如果我不把自己装在这个男人的壳子里，就没法写他的心理活动，没法写他如何去看女人，爱女人，或鄙视女人，恨女人。这篇作品到今天看，我认为都是成功展现男性心理世界的。所以这么多年形成一个规律，作品中人物从身份到成长背景离我最远的，我就会用“我”第一人称来写，是自己相信，这个人物就是我。你提到的三个作家我都很喜欢，所以你觉得我的作品让你想到她们的作品，我很开心。

C'est vrai ? J'utilise souvent la première personne pour écrire ce que je pense de personnages dont le statut est très éloigné du mien.

1/ J'ai ainsi utilisé la première personne pour écrire « Le Résident » (《寄居者》)<sup>2</sup>. Dans ce récit, le personnage principal, May, est « je » ; après avoir grandi dans Chinatown, elle revient en Chine continentale avec son père qui a un double doctorat mais qui, à cause de la discrimination raciale dans les années 1920 et 1930 aux Etats-Unis, quel que soit son niveau d'études, ne peut enseigner à l'université en raison de la couleur de sa peau. Les Chinois en ce sens subissaient la même discrimination que les Juifs. À Shanghai, en revanche, « mon » père peut être engagé par une université et retrouver sa dignité. « Je » rentre donc à Shanghai avec lui. Mais, à Shanghai, « je » se trouve confrontée aux Juifs qui ont été chassés d'Europe, des réfugiés sans foyer ni patrie où revenir, qui débarquent à Shanghai un bateau après l'autre. Si je n'avais pas écrit cette histoire à la première personne, il m'aurait été très difficile d'être moi-même convaincue de ce que j'écrivais, cette histoire d'une jeune fille aussi éloignée de moi tant par son époque que par son identité. En revanche, dès que j'ai utilisé la première personne, je suis tout de suite entrée dans ce « je ». Au sens où il représente le moi de l'auteur, ce n'est qu'ainsi que je peux le réconcilier avec le « je » que j'ai créé. C'est comme un double (附体), ce personnage principal du récit, un double de moi-même, à mes côtés. Pendant plusieurs mois, j'ai été une jeune fille issue d'une laverie de Chinatown, j'ai écrit dans un monde à deux dimensions, en me conformant intérieurement au caractère et aux attitudes de ce

---

<sup>2</sup> Roman publié en 2009, inspiré d'une histoire vraie qui s'est passée à Berlin du temps du mur, mais, dans le roman, est transposée dans le ghetto juif de Shanghai, pendant la guerre.

personnage. Quand j'ai eu fini d'écrire le récit, j'ai trouvé que j'y avais cru, totalement : j'étais cette fille venue d'une laverie de Chinatown à Shanghai, avec ses amours et ses trahisons, et partageant la vie et les déboires de la

---

famille de son père et de sa belle-mère. Si j'avais écrit à la troisième personne, je n'aurais certainement pas pu avoir ce sentiment d'être dans la peau du personnage.

2/ C'est aussi le cas de ma nouvelle moyenne (中篇小说) intitulée « C'est aussi Adam et c'est aussi Eve » (《也是亚当, 也是夏娃》)<sup>3</sup>. Elle raconte l'histoire d'un homosexuel qui désire avoir un enfant et qui paie une étudiante chinoise pour ce faire, en utilisant l'insémination artificielle comme mode de procréation. Là aussi j'ai écrit à la première personne, en me situant au sein même de ce processus de procréation mécanique, sans amour, en vivant les problèmes physiologiques et psychologiques qui en découlent, m'amenant à poser la question : en l'absence d'amour physique et spirituel comme entre Adam et Eve, doit-on engendrer des enfants ? Personnellement, je n'ai jamais eu d'enfant, donc si je n'avais pas utilisé la première personne pour écrire cette histoire, je n'aurais pas pu y croire, et j'aurais encore moins réussi à la rendre crédible pour le lecteur.

3/ Mon troisième exemple, c'est « Wuchuan est une enfant jaune » (《吴川是个黄女孩》), une autre nouvelle moyenne (中篇)<sup>4</sup>. C'est l'histoire de deux sœurs nées de la même mère mais de pères différents, qui ne se sont jamais rencontrées et ont grandi dans des environnements qui n'ont rien en commun ; la mère veut cependant qu'elles se rencontrent à Chicago. La sœur aînée a été abandonnée par la mère : ayant rencontré le fils d'un riche Hongkongais, celle-ci a abandonné son mari et sa fille qui n'avait que dix ans. La sœur cadette est la fille du riche héritier. C'est la sœur aînée qui est la narratrice, une narratrice à la première personne, « je ». Elle est amère et pleine de ressentiment, c'est un personnage sombre qui recèle de nombreuses blessures intérieures. Elle exerce un métier dégradant : elle est masseuse et pratique souvent des massages érotiques. La cadette, au contraire, a depuis toute petite été élevée dans le luxe et en a acquis un sentiment de supériorité ; mais les catastrophes qu'elle subit en sont le reflet. Si je n'avais pas utilisé une narration à la première personne, il est certain que je n'aurais pas réussi à exprimer les sentiments intérieurs de la sœur aînée, car il y a un écart trop grand entre elle et moi, tant au niveau des conditions familiales que des expériences de jeunesse (toute petite, j'ai été choyée par mes parents et mes grands-parents maternels). Ce n'est, à nouveau, qu'en assimilant le moi de l'auteur au moi du personnage que je peux exprimer des actes liés à la psychologie du personnage « je » qui suscitent parfois le dégoût.

4/ Avant de quitter la Chine [en 1989], j'ai écrit une autre nouvelle moyenne intitulée « La rivière qui coule à l'envers » (《倒淌河》) : c'est la première nouvelle où j'ai utilisé une narration à la première personne, mais là avec un personnage principal masculin. Comme dit précédemment, si je ne m'étais pas mise dans la peau de ce personnage, je n'aurais jamais pu dépeindre ses sentiments de l'intérieur : comment il est tombé amoureux d'une femme, puis comment il l'a méprisée, et l'a détestée. En considérant cette histoire aujourd'hui, je pense que j'ai bien réussi la peinture du monde intérieur de cet homme. Ainsi, au fil de ces nombreuses années, c'est devenu une règle : les personnages de mes récits les plus éloignés de moi par leur position sociale et leur environnement dans la vie sont écrits à la première personne ; je suis sûre qu'ainsi ils sont bien moi<sup>5</sup>.

J'aime beaucoup les trois écrivaines que tu cites [Zhang Ailing, Annie Ernaut, Marguerite Duras], aussi si mon œuvre te fait penser à la leur, cela me réjouit.

---

<sup>3</sup> Publiée dans le recueil (《谁家有女初长成》) en 2000.

<sup>4</sup> Publiée en 2006.

<sup>5</sup> La question concernait l'écriture autobiographique, et l'utilisation récurrente d'éléments autobiographiques dans son œuvre. En fait, elle traite dans sa réponse de l'écriture à la première personne. En ce sens, elle entend autobiographie non au sens premier littéral, mais au sens élargi où elle s'assimile à ses personnages le temps de l'écriture, et fait donc de ce qu'elle écrit des récits vécus de l'intérieur, à la première personne. Elle serait donc en ce sens plus proche de Flaubert que de Duras.

Mais on voit aussi à travers les trois exemples donnés que ce sont des sujets et des personnages intimement liés à sa propre expérience. Le thème des deux sœurs est à rapprocher de l'histoire de He Xiaoman dans « *Fanghua* ».

7. 《床畔》是我多年前写的一部小说，底稿有三份，写了三次都不满意，就搁下来了。2000年，昆仑出版社的编辑向我约稿，我就跟他谈到写一个军队女护士和一个植物人英雄的小说。但写出来的效果远不如自己设想的好，所以一直没有如约把稿子给昆仑出版社发过去。每次去中国，各种杂志和出版社跟都我约稿的人，而且他们都是朋友，多年前许诺过要给某个出版社一本书出版，我很当真的，但又写不了那么快，我就到多年来存的底稿里去寻找，看看有没有能

---

发展成一部完整小说的存货。我存了很多写了一大半或者完成了但不满意的底稿，《床畔》就是其中之一，底稿上它的名字叫《护士万红》，还有一个名字叫《特别护士》。每次回到大陆中国，那些跟我约稿的出版社和杂志社总要设宴请我，其实是提醒我曾经的许诺。有时感到被逼无奈，就在存货里搜寻。《床畔》当年我觉得是写糟了，但时隔隔这么多年，我翻出来细读，觉得其中一份底稿并不差，于是我就在底稿上做了润色，修改，一个月时间就把稿子整理出来，交给了杂志社，把《特别护士》改名成《床畔》。我刚完成的新长篇，三十四万字，就是从我多年前一份三万多字的底稿写起的。为什么这么多年我会存下那么多“未完成作品”呢？因为当年我常被 commissioned 去写电影剧本，剧本创作的时间不由我掌握，制片人说要改一稿，我就得把手中正在写的小说放下，去改剧本，常常是改完剧本回到小说上来，的就发现找不到小说原先的 Voice 了，或者那股激情已经熄灭了。多年后，有时闲下来，我会翻看那些“流产”的作品。《床畔》就是被我救活的一部“流产作品”。是的，我常常在写一部作品时，为下面一部将要写的作品作准备，也可以说，两三部作品同时进行吧。

« Au chevet du lit »<sup>6</sup> est un roman que j'ai mis des années à écrire, il a eu trois versions successives, et la troisième fois je n'étais toujours pas satisfaite. Je l'ai donc mis de côté. Puis, en 2000, le rédacteur en chef des éditions Kunlun m'a commandé un roman et je lui ai proposé décrire l'histoire d'une infirmière au chevet d'un héros de guerre réduit à l'état végétatif. Mais ce que j'ai écrit était loin de répondre à mes attentes, je n'ai donc pas envoyé le manuscrit à la maison d'édition. Chaque fois que je vais en Chine, beaucoup rédacteurs de revues et de maisons d'édition me commandent des manuscrits, ce sont des amis ; il y a des années de cela, j'avais promis à un éditeur de publier un livre chez eux, j'étais très sérieuse, mais ensuite je n'ai pas réussi à écrire assez vite, je suis donc allée rechercher dans les manuscrits datant de plusieurs années, pour voir si je ne pourrais pas en trouver un que je puisse développer en un roman. J'ai des réserves de manuscrits dont je n'ai écrit que la moitié, ou que j'ai terminés mais sans en être satisfaite ; « Au chevet du lit » était un de ceux-là, le manuscrit était intitulé « L'infirmière Wanhong » (《护士万红》), ou « Une infirmière spéciale » (《特别护士》). Chaque fois que je reviens en Chine, les gens que je connais dans les revues et les maisons d'édition veulent m'inviter à déjeuner, mais c'est souvent, en fait, pour me rappeler une ancienne promesse. Je me sens parfois incapable de résister à ces pressions. Donc je vais fouiller dans mes réserves. Quand j'ai écrit « Au chevet du lit », j'ai trouvé sur le moment que c'était raté. Mais, quand, des années plus tard, j'ai relu le récit, j'ai pensé qu'il y en avait une partie qui n'était pas si mal,

---

<sup>6</sup> Publié en 2015.

alors j'ai ajouté quelques touches finales, je l'ai révisé, et finalement en un mois j'ai achevé le roman et l'ai envoyé à la revue qui a changé le titre « Une infirmière spéciale » en « Au chevet du lit ».

Je viens juste de terminer un nouveau roman de 340 000 caractères que j'ai écrit à partir d'un manuscrit antérieur de plus de 30 000 caractères. Pourquoi ai-je gardé si longtemps autant de manuscrits inachevés ? Parce que, quand j'ai des commandes de scénarios de cinéma, je ne maîtrise pas le temps de création, les producteurs veulent toujours des révisions, si bien qu'il m'est arrivé de devoir interrompre l'écriture d'un roman pour réviser un scénario, et quand je suis ensuite revenue au roman, j'ai réalisé que je ne trouvais plus le ton, la *voix*, d'origine. Ma ferveur était retombée. Des années plus tard, à mes moments de loisir, il m'arrive de feuilleter ces œuvres avortées. C'est vrai, très souvent, quand j'écris quelque chose, je prépare déjà ce que je vais écrire ensuite, on peut donc dire, effectivement, que j'ai toujours deux ou trois romans sous le coude.

8. 你看得非常准确。我在八十年代初结交了一批年轻的文学戏剧朋友，受他们影响，对布莱希特的离间法非常感兴趣。我觉得好的作品都应该在引人入胜的同时，不间断地让读者、观众思考，并且不间断地把他们纳入到作品里来，参与作品的进展。所谓审美主体和审美客体，其实可以互换。我觉得斯坦尼斯拉夫的体系过于陈旧，让观众身临其境，完全被动地接受剧作通过人物和布景展现的一种假设，这比较笨重。其实在离间方面，中国传统戏剧是接近布莱希特

---

的，艺术现实和生活现实之间的隔断是虚拟的，人物可进可出，有时人物会直接对观众说几句话。这点启迪使我创作了我的最得意的小说《雌性的草地》，“我”——作家，甚至可以跟她笔下诞生的人物们直接交谈，讨论他们何去何从的故事线，或者他们命运的最终结果。小说的虚构现实和作者所写作的生活现实之间，也只剩一道虚线，人物们跨过这道虚线，就进入了我正在写作的书房。比如，我听见轻微的声响，抬起头，认出“她/他”来，这位不速之客正是我刚才在纸上写到的，我认出她/他的形象，是因为他们的形象是我给予的。八十年代初，我们饥渴阅读了大量的书，戏剧大师作品包括田纳西·威廉姆，阿瑟·米勒，尤金·奥尼尔，斯特林堡，易卜生，迪伦马特，太多了，但对我们冲击力最大的，是布莱希特。

Ce que tu dis est très exact. Au début des années 1980, j'ai fait la connaissance d'un grand nombre d'amis dramaturges et j'ai subi leur influence. Je me suis alors particulièrement intéressée au procédé de « distanciation » de Brecht. Je pense que, pour être bonne, une œuvre doit exercer une fascination sur le lecteur ou le spectateur, mais en même temps constamment les inciter à la réflexion, tout en les amenant au cœur de l'œuvre afin de les faire participer à son déroulement. Les prétendus sujets esthétiques et objets esthétiques peuvent en fait être échangés. Le système de Stanislavski est largement obsolète ; il tend à donner au spectateur un sentiment de proximité, en lui faisant percevoir passivement l'œuvre théâtrale par une sorte de suggestion opérée par le biais des personnages et du décor ; c'est relativement lourd. En fait, la tradition théâtrale chinoise est très proche du principe de Brecht en termes de distanciation. Ce qui sépare la réalité dans l'art et la réalité dans la vie, c'est la fiction ; les personnages entrent et sortent, certains peuvent parfois s'adresser directement au spectateur. C'est cet éclairage qui m'a guidée pour créer celui de mes romans dont je suis la plus fière : « La prairie au féminin » (《雌

性的草地》)<sup>7</sup>. « Je » --- l'auteure, on pourrait presque parler directement avec les personnages nés sous sa plume, discuter de leur entrée dans le fil narratif et de la manière dont ils en sortent, ou encore du dénouement final de leur destin. Entre la réalité fictionnelle du roman et la réalité de la vie telle que décrite par l'auteure, il n'y a qu'une ligne en pointillés, une ligne imaginaire que les personnages franchissent pour pénétrer dans le bureau où je suis justement en train d'écrire. Par exemple, j'entends un bruit très léger, je lève la tête et je la/le reconnais, cet intrus(e) est précisément ce que je viens d'écrire ; et si j'en reconnais la forme, c'est parce que c'est moi qui la lui ai donnée.

Au début des années 1980, nous lisions avidement un grand nombre de livres, et beaucoup d'œuvres théâtrales, dont Eugène Onéguine et celles de grands dramaturges comme Tennessee Williams, Arthur Miller, Strindberg, Ibsen, Dürrenmatt et bien d'autres. Mais celui qui a exercé sur nous l'impact le plus fort, c'est Brecht.

9. 随着年龄的增长，我的自我审查意识越来越淡。好像人的成熟，伴随着诚实、勇敢、坦白、磊落。还有就是，《扶桑》中的女作者（叙事者）和《雌性的草地》中的女作者（叙事者）的功效比较接近，是完全虚构的叙事者。尤其在《雌性的草地》中，这个虚构的叙事者身处年代是九零年代后期，（具体哪一年我不记得了）在我写作的当时，就是身处未来，并且已经有了女儿，女儿在外面骑马，等等，这些都绝对是虚构，虚构的目的，为了展现最后一个女子牧马班成员沈红霞的结局。很多年后，沈红霞领着一大群军马回到草地上，浑身衣服已经无比褴褛，因此她基本是赤身裸体，但背在肩上的盛装毛泽东语录的红布小包依然鲜红如初，而迎接她的是中国军队已经永远取消了骑兵建制，军马永远退役，成为人类战争的历史。这是一个象征性结局，沈红霞在何处放养这群军马，一放多年？当然是在她“精神的远方”，灵魂的远方，那里有她永远的精神伴侣，多年前早已死去的女红军芳姐子，以及五十年代第一批到草地上垦荒的牺牲者陈黎明。她们都是共产主义理想的幽灵。

---

《扶桑》里的作者/叙事者有所不同，比较接近我当时的身份，也是一个华人移民，有着移民的困惑和痛苦，以移民这种特殊角度对美国的第一代华人移民作出研读和思考，发出许多对于种族的叩问，构思出由于由扶桑这个人物，阐述一个种族差异引发的爱情，也因种族差异造成的终极背叛和分离的象征性故事。这个女性叙事者是虚构的，起到第五代华人移民代言人的功用。多年后写出的《芳华》，其中的叙事者/作者的自传性质显然更明显，因为我已经不在乎读者怎样通过这些半虚构的“我”——萧穗子来窥探我的真实历史。这就是我说的坦荡和勇敢，自我审查似乎被我战胜了。

Au fil des ans, ma conscience de l'autocensure diminue progressivement. Il semble que la maturité s'accompagne d'honnêteté, de hardiesse, de droiture et de franchise.

---

<sup>7</sup> Publié en 1989 par la maison d'édition de l'Armée de Libération.

Ainsi, si l'écrivaine (narratrice) dans « Fusang » et celle de l'écrivaine (narratrice) de « La prairie au féminin » sont proches dans leur efficacité narrative, c'est que ce sont toutes deux des narratrices de fiction. La seconde en particulier se situe à la fin des années 1990 (quelle année exactement, je ne m'en souviens plus). Au moment où j'écrivais, j'étais tout entière projetée dans le futur ; j'avais déjà une fille, et elle faisait du cheval dehors. Tout ceci était de la fiction, ou plutôt avait un but fictionnel : il s'agissait de montrer ce qui est arrivé à une femme nommée Shen Hongxia quand a été supprimée une équipe de gardiennes de chevaux dont elle faisait partie. Des années plus tard, Shen Hongxia revient dans la prairie à la tête d'un troupeau de chevaux militaires ; son uniforme est tellement en loques qu'elle est pratiquement nue, mais elle arbore à l'épaule un petit sac en toile rouge avec les citations du président Mao dont le rouge est aussi éclatant qu'au premier jour ; par ailleurs, celui qui l'accueille est le commandant de la compagnie équestre depuis longtemps supprimée. Les chevaux de longue date disparus sont entrés dans l'histoire de la guerre humaine. C'est donc un dénouement à valeur symbolique ; où Shen Hongxia a-t-elle élevé les chevaux, et combien d'années ? C'est bien sûr « quelque part, très loin dans son esprit », dans un coin très éloigné de son âme ; il y a là ses éternelles compagnes spirituelles : Fang Jiezi, la soldate de l'Armée rouge morte depuis des années, ainsi que Chen Liming, sacrifiée après être arrivée dans la prairie avec le premier corps de défrichage dans les années 1950. Ce sont autant de fantômes de l'idéal communiste.

Dans « Fusang », l'écrivaine (narratrice) est différente, relativement plus proche de ce que j'étais alors : une immigrante chinoise, avec ses soucis et ses peines, avec un point de vue très spécial sur l'immigration, résultant de mes lectures de recherche et mes réflexions sur la première génération d'immigrantes chinoises aux Etats-Unis. À cette occasion, je me suis posé beaucoup de questions sur la race, et j'ai imaginé une histoire également à valeur symbolique : à partir du personnage de Fusang, l'histoire d'un amour suscité par la différence raciale, puis se dénouant, justement à cause de cette différence de race, par une trahison et une séparation. La narratrice est une création fictive qui a pour fonction d'être le porte-parole des immigrantes chinoises de la cinquième génération [aux Etats-Unis].

Dans « Fanghua », écrit bien des années plus tard, l'écrivaine-narratrice a un caractère autobiographique bien plus évident car je ne me soucie plus de la manière dont le lecteur va déceler ma propre histoire personnelle à travers tous ces « je » semi-fictifs comme Xiao Suizi. Tout ceci est dit de manière franche et courageuse, on peut y voir ma victoire sur l'autocensure.

10. 这个问题提得非常好，非常专业。我离开中国时，正好三十岁，对政治环境的敏感是我们一代作家与生俱有的生存本能。在国外生活写作了这么多年，有更多的自由来研读中国近代史，很多历史性事件和人物对我都有了解密的意義。那么我发现很多史实跟我在成长时期被告知的不同，甚至相反，比如土改，比如大饥荒，这就是你提到的权力对于民族记忆的控制。你的另一个提问，我也很欣赏，这涉及到人的潜意识。正如一些心理学家假设的那样，人为了自己的精神能健康地存活，对于创伤性记忆有一种“defense system”。我的假设是，越是多灾多难的民族，越是在集体潜意识里形成较强的 defense system。中国这个民族苦难深重，对饥荒、战争、外族侵略的创伤性记忆太多了，他们选择忘却，或者是他们集体潜意识中 defense system 为他们选择忘却，都是为了能最快的治疗创伤，重整家园，繁衍生息。当我研究犹太人在上海避难的那段历史时，就发现比起犹太人的生活条件，当时从战区逃到上海的中国难民简直就在地狱里，犹太人最艰苦的日子，都比中国人有尊严的多，除了在纳粹集中营。犹太人使自己民族繁衍壮大的集体潜意识跟中国人相反，是“记住”。因为他们没有国土，只有

“记住”能使他们民族的血液永远延续下去。他们那么牢记自己的宗教，自己的生活方式，自己所受的每一次迫害，并不厌其烦地一遍遍告诉全世界，是氏族延续的需要。这就跟中华民族相反，中国人有大片的疆土，他们的 Defense system 使他们忘记创伤，忘记耻辱，或者说是一次次的 Repression，加上近代中国的政治权力集团不断提出某事“不让提了”，某段历史“不让说了”，某本书“不让卖了”，等等，权力阶层决定什么是民族该记住的，什么是该忘记的，那么，这个民族的记忆还有希望是真实的吗？小说家虚构的现实，又有什么可靠的现实坐标呢？

Ce problème est bien posé. Quand j'ai quitté la Chine, j'avais tout juste trente ans, et j'avais une sensibilité à l'environnement politique qui participe de l'instinct de survie des écrivains de toute notre génération. J'ai écrit pendant mes nombreuses années passées à l'étranger ; comme on a là beaucoup plus de liberté pour faire des recherches sur l'histoire récente de la Chine, j'ai pu déchiffrer le sens de beaucoup d'événements et de personnages historiques et j'ai alors constaté que l'histoire que l'on m'avait apprise quand j'étais petite n'était pas la même, qu'elle était même parfois à l'opposé [de celle que je découvrais], par exemple la Réforme agraire, la Grande Famine. Tout cela reflète bien le problème soulevé dans ta question sur la mainmise du pouvoir sur la mémoire nationale.

J'apprécie aussi beaucoup ton autre question, concernant le subconscient. Comme le suggèrent les psychologues, afin de préserver sa santé mentale, l'homme a un système de défense à l'égard des souvenirs de type traumatique. Ce que j'en déduis, c'est que, plus un peuple a subi de traumatismes et de désastres, plus le système de défense constitué dans l'inconscient collectif s'en trouve renforcé. Le peuple chinois a subi de profondes souffrances ; les souvenirs traumatiques liés à la Grande Famine, la guerre et l'invasion étrangère étant trop nombreux, il préfère oublier, ou plutôt le système de défense dans l'inconscient collectif a fait le choix de l'oubli, afin de guérir au plus vite les blessures, remettre sur pied le pays et pouvoir à nouveau mener une vie féconde. Lorsque j'ai fait des recherches sur l'histoire des réfugiés juifs à Shanghai, j'ai remarqué que, en comparaison des conditions de vie des Juifs, la situation des réfugiés chinois à Shanghai qui avaient fui les zones de combat étaient tout simplement infernale : les Juifs avaient une vie extrêmement difficile, mais bien plus de dignité que les Chinois, sauf bien sûr dans les camps de concentration. Or le très riche inconscient collectif du peuple juif est l'inverse de celui des Chinois : il privilégie « le souvenir ». Ils n'ont pas de territoire national, ils n'ont que « le souvenir » pour que le sang de leur peuple puisse éternellement continuer à couler. Ils perpétuent leur religion, leur mode de vie et le souvenir de chacune de leurs persécutions, et le rappellent avec constance au monde entier : c'est une nécessité pour la préservation de leur peuple. C'est donc l'opposé du peuple chinois ; les Chinois ont un immense territoire, leur système de défense leur fait oublier les blessures, oublier les humiliations, par répression successive, à quoi s'ajoute la pratique actuelle du pouvoir politique chinois qui est d'interdire toute mention de tel ou tel événement, « ne pas parler » d'un épisode historique donné, « ne pas vendre » tel ou tel livre, etc. etc. C'est le pouvoir qui détermine ce dont le peuple doit se souvenir, et ce qu'il doit oublier, mais cette mémoire du peuple, peut-on ainsi espérer qu'elle soit authentique ? La réalité de l'imaginaire de l'écrivain, sur quelle réalité peut-elle alors s'appuyer ?

11. 其实《芳华》的最后成书是经过删节和修改的，一些较为犀利的文字，尤其是描写何小曼身世的文字，被出版社删改了不少。书的一开头也删改了。原先的开头是穗子看见刘峰是在王府井，一群越战老兵集体乞讨，刘峰和萧穗子都在围观。出书的时候改成了刘峰看残废儿童表演。你提到的“洞穴”，很有意思，但虽说那时我们生活在军队歌舞团的封闭集体中，但社会生活无不是一点一滴都渗入我们的“洞穴”的。比如我父亲当时还在受到批判，在农村劳动改造，所以我属于那个

“洞穴”里的不完全受信任的人，我犯错误比别人犯错误遭受的后果要严重许多，而我的努力工作在别人看来就是天经地义，是我自我改造的一部分。比如，那时我担任墙报编辑，从写稿到抄稿，都是我一个人，额外的工作量也被看作是天经地义，理所当然。后来我参加创作组，编舞蹈，同时每天一早到舞蹈学校学舞蹈语汇，有时编一个舞蹈靠夜里不睡觉来完成，都是得不到额外表彰的，being taken for granted，似乎也是一种自我的劳动改造。经常还有人指出，我的思想意识不健康，或者思想复杂，于是就联系到我父亲，暗示什么样的家庭出什么样的思想。

Pour la dernière version publiée de « *Fanghua* », le texte a été abrégé et révisé pour le rendre plus incisif, en particulier la description de la vie de He Xiaoman ; la maison d'édition a effectué pas mal de coupes, y compris au début. Initialement, au tout début, Xiao Suizi aperçoit Liu Feng à Wanfujing où un groupe de vétérans de la guerre sino-vietnamienne est en train de faire la manche ; Liu Feng et Xiao Suizi sont parmi les spectateurs. Quand le livre est sorti, ce passage a été modifié : dans la version révisée, Liu Feng regarde un spectacle d'enfants handicapés.

Tu évoques la « caverne », c'est très intéressant, cependant, s'il est vrai que notre vie, à l'époque, se passait dans le groupe fermé d'une troupe de chants et de danse de l'armée, nous n'étions pas totalement coupés du reste de la société, il en parvenait quelques bribes dans notre « caverne ». Par exemple, mon père était alors en rééducation par le travail dans un village et toujours soumis à des critiques ; par conséquent, dans notre « caverne », je comptais parmi les éléments en qui on ne pouvait avoir une entière confiance : quand je commettais une erreur, les conséquences en étaient bien plus graves que pour quelqu'un d'autre ; en revanche, mon travail, pour consciencieux qu'il fût, était considéré comme naturel, c'était un élément de mon auto-réforme. Par exemple, à l'époque, j'étais en charge de la rédaction du journal mural, de la conception du texte à son inscription sur le mur ; j'étais toute seule pour le faire, et ce travail supplémentaire était aussi considéré comme naturel, dans l'ordre des choses. Par la suite, j'ai intégré l'équipe de création, en charge de chorégraphie, mais en même temps, tous les matins, je devais aller à l'école de danse pour apprendre la terminologie ; parfois, je devais passer toute une nuit sans dormir pour terminer une chorégraphie, mais cela ne me valait aucun éloge particulier, cela allait de soi, c'était en fait comme une autre forme de réforme par le travail. Il arrivait fréquemment que quelqu'un fasse remarquer que ma conscience idéologique n'était pas très saine, ou que ma pensée était complexe, alors on mettait cela en lien avec mon père, en suggérant que d'une telle famille ne pouvait émaner qu'une pensée de ce genre.

12. 每次有我参与的电影，都在审查时让我感到恐惧，焦虑。记得张艺谋根据我的长篇小说《陆犯焉识》改编的电影《归来》在正在审查时，我在德国同时间等待消息，听说审查人流着泪从影院里出来，我在柏林才松了一口气。但那之后还是改了一些细节，才得以通过的。电影电视剧的审查是非常严苛的，比小说要更难存活，每次与观众见面的成品，跟导演和编剧原意都有很大差距，有时达到阉割的地步。比如我的小说《小姨多鹤》改编成的电视剧，主人公多鹤在演播时被改成了中国人，这就使原始故事都不成立了。这就是我所说的“阉割”。被阉割到如此地步，我认为是对我原著的侮辱，也是对中国观众智商的侮辱。《芳华》原始剧本太长，两百多场戏，对每个角色的后来命运都做了交代。作为一个电影来说，是太长了，所以小刚导演让我把人物的后史截掉。当然，

《芳华》也经历了很大的曲折，我们在 publicity tour 时，就被叫停，通知我们，此电影国庆期间不能上映，原先的十月一日首映礼取消，所以原计划还要 tour 的两个城市就取消了。当时不少演员，小刚和我都哭了。后来公映的版本又被改动了一点，但基本保留了原样。

Chaque fois que participe à un film, passer la censure est pour moi un moment effrayant, angoissant. Je me rappelle quand le film « Coming Home » de Zhang Yimou, adapté de mon roman « Le Criminel Lu Yanshi »<sup>8</sup>, est passé devant la commission de censure, j'étais en Allemagne et j'attendais les nouvelles. Ce n'est que lorsque j'ai entendu dire que les membres de la commission étaient sortis en pleurant de la salle de projection, que j'ai poussé un soupir de soulagement. Il a pourtant fallu changer pas mal de détails avant que le film obtienne le visa de censure. La censure pour le cinéma et la télévision est particulièrement sévère, bien plus draconienne que pour un roman. Chaque fois qu'un film finit par arriver jusqu'aux spectateurs, il comporte toujours de grandes différences avec l'idée initiale du réalisateur et du scénariste, il est même parfois totalement émasculé. Ainsi, dans l'adaptation télévisée de mon roman « Petite Tante Tatsuru », le personnage principal Duohe [qui est japonaise dans le roman] est devenue chinoise, ce qui ruine totalement l'histoire originale et représente en outre une insulte pour le QI du spectateur chinois.

Pour ce qui concerne « Fanghua »<sup>9</sup>, le scénario initial était trop long : il avait plus de deux cents scènes car j'avais ajouté des explications sur le sort ultime de chacun des personnages. C'était trop long pour un film, aussi Feng Xiaogang a-t-il coupé tout ce qui concernait l'histoire ultérieure des personnages. Bien sûr, ce film a également subi son lot de déconvenues. Alors que nous avons commencé la campagne promotionnelle, nous avons reçu l'ordre de tout arrêter car le film, nous a-t-on dit, ne pouvait pas sortir au moment de la fête nationale. La soirée de lancement initialement prévue pour le 1<sup>er</sup> octobre a donc été annulée, ainsi que le projet de tournée dans deux villes. Ce jour-là, Feng Xiaogang et moi avons pleuré, ainsi que bon nombre d'acteurs. Par la suite, le film a dû être de nouveau légèrement modifié, mais sans changement majeur.

13. 是的，我现在依然认为我最喜欢的作品还是《雌性的草地》。

Mais oui, encore aujourd'hui, ce que je préfère dans mon œuvre, c'est toujours « La prairie au féminin ».

---

<sup>8</sup> Le film est en fait adapté su dernier chapitre du roman, voir :

[http://www.chinesemovies.com/fr/films\\_Zhang\\_Yimou\\_Coming\\_Home.htm](http://www.chinesemovies.com/fr/films_Zhang_Yimou_Coming_Home.htm)

<sup>9</sup> Film de Feng Xiaogang sorti sur les écrans chinois le 15 décembre 2017, voir :

[http://www.chinesemovies.com/fr/films\\_Feng\\_Xiaogang\\_Youth.htm](http://www.chinesemovies.com/fr/films_Feng_Xiaogang_Youth.htm)

*Yan Geling, réponses transmises par courriel les 6/7/8 janvier 2021*

---