

2.1 De « Sang vert » à « Fanghua » : trente-cinq ans d'évolution de l'art narratif de Yan Geling et de son rapport à l'histoire

Pour que l'on puisse en saisir toute la signification et la complexité, « Fanghua »¹ doit être replacé dans le contexte de l'évolution thématique et stylistique de Yan Geling (严歌苓) depuis le début des années 1980. Sans remonter à sa première nouvelle publiée, « Oignons (《葱》), en 1981, ce sont grosso modo trente-cinq années d'évolution, de « Sang vert » (《绿血》) publié en 1986², aux deux autres volets de la trilogie de la femme soldat (《女兵三部曲》), et à « Fanghua » (《芳华》) en 2017, mais en passant aussi par les nouvelles, courtes et moyennes, du recueil « Le Dit de Suizi » (《穗子物语》) où l'on trouve des personnages et même des constructions narratives très proches³.



La trilogie de la femme soldat “女兵三部曲”

I. Maturation stylistique et thématique : caractères généraux

Premières œuvres

Quand, en 1984, les Éditions des lettres et des arts de l'Armée de Libération (解放军文艺出版社) lui commandent un roman – son premier – et qu'elle commence à écrire « Sang vert », Yan Geling n'a que 26 ans (elle est née le 16 novembre 1958), et quand le roman est publié, dans une première édition en février 1986, elle n'en a pas encore 28. Elle faisait donc partie à l'époque de la toute nouvelle génération d'écrivains et on peut considérer ce roman comme une œuvre de jeunesse. Pourtant, la structure narrative et l'utilisation de techniques d'analyse psychologiques et de monologues intérieurs proches du courant du « flux de conscience » (意识流文学), entre autres, en font un récit d'avant-garde pour l'époque⁴.

Ensuite, dès « Les Murmures d'une femme soldat » (《女兵的悄悄话》), deuxième partie de la trilogie de la femme soldat publiée en février 1987, la structure et les techniques narratives se sont affinés : les éléments primitifs de l'histoire (元情节) sont transformés en événements constitutifs du récit de manière discursive (故事中的事件通过话语转化为情节), évolution poursuivie dans les romans suivants.

¹ Je garde provisoirement le pinyin.

² 解放军文艺出版社 1986年2月 / 全国优秀军事长篇小说 (1987)

³ Principaux textes cités, numérisés en ligne :

- Sang vert 《绿血》 <http://yangeling.zuopinj.com/887/>

- La Prairie au féminin 《雌性的草地》 <http://yangeling.zuopinj.com/885/>

- Les nouvelles du recueil 《穗子物语》 <https://www.tianyabooks.com/cn/suiziwuyu/>

- Fanghua 《芳华》 <https://www.kanunu8.com/book2/10868/index.html>

⁴ Elle n'est pourtant pas mentionnée parmi les écrivains classés dans le courant « d'avant-garde » (先锋派) de la deuxième moitié des années 1980, tels Ma Yuan (马原), Ge Fei (格非) ou Yu Hua (余华). Elle échappe aux classifications, d'autant plus que son œuvre est en constante évolution.

Les progrès sont nets en particulier dans « La Prairie au féminin » (《雌性的草地》), troisième partie de la trilogie de la femme soldat publiée en 1989⁵ : la structure narrative avec emprunt aux techniques de narration cinématographique (par montage) et le naturel des dialogues et de la langue viennent appuyer le caractère quasi traumatique du récit. C'est en outre une œuvre qui amorce la narration d'un point de vue féminin, narrée par une voix féminine. Ce n'est pas seulement pour l'histoire qu'elle y raconte que c'est l'œuvre préférée de Yan Geling encore aujourd'hui. Ce n'est pas pour rien, non plus, qu'il s'agit d'une [nouvelle moyenne](#) (中篇小说), forme qui se prête bien mieux à l'innovation formelle que le roman. Chez Yan Geling, la forme est primordiale.

Evolution aux Etats-Unis et après

Quand, en 1989, elle réussit à décrocher un visa pour aller étudier aux Etats-Unis, c'est une nouvelle phase qui s'amorce dans l'évolution de son œuvre : c'est une rupture au niveau thématique, puisqu'elle passe du thème de la jeunesse à l'armée au thème de l'immigration, mais non au niveau de la recherche formelle. Elle reprend la « narration partant du féminin » (从雌性出发”的叙事) commencée avec « La prairie au féminin ».

1. Son œuvre est dès lors construite autour de **personnages féminins** originaux et hauts en couleur : Fusang (扶桑), annonciatrice de personnages emblématiques de prostituées que l'on retrouve jusque dans « Fanghua » : la jeune Xiaoyu (少女小渔) de la nouvelle éponyme adaptée au cinéma par Sylvia Chang (张艾嘉) en 1995⁶, Tian Sufei (田苏菲) dans « L'épopée d'une femme » (《一个女人的史诗》), Wang Putao (王葡萄) dans « [La neuvième veuve](#) » (《第九个寡妇》), Duohe (多鹤) et Xiaohuan (小环) dans « [Petite Tante Tatsuru](#) » (《小姨多鹤》), Feng Wanyu (冯婉喻) dans « Le criminel Lu Yanshi » (《陆犯焉识》), etc...

Mais ces figures féminines ont évolué, de la figure de la mère, et même d'une sorte de divinité protectrice, avec « Macao est une ville » (《妈阁是座城》) comme pivot, pour revenir à des images de femmes faibles, pitoyables, incapables de trouver l'amour, terriblement seules. C'est la solitude de la femme moderne. On retrouve cependant des traces de la figure de la mère dans l'infirmière Wanhong (护士万红) du roman « Au chevet du lit » (《床畔》), issu de la réécriture à partir de 2014 du manuscrit original (《护士万红》) datant de 1994.

2. Cette **réécriture** est une autre caractéristique de l'œuvre de Yan Geling dont « Fanghua » est l'exemple le plus achevé. En ce sens, on peut comparer Yan Geling à [Zhang Ailing](#) (张爱玲), avec ses multiples écritures-réécritures, effectuées à partir de son arrivée aux Etats-Unis justement. Mais les Etats-Unis marquent un déclin dans l'œuvre de Zhang Ailing alors que c'est au contraire une période de maturation pour Yan Geling⁷.

3. Par ailleurs, pendant son séjour aux Etats-Unis, elle explore divers procédés narratifs originaux. Ainsi, dans « Le monde humain » (《人寰》) publié en 1998 : une Chinoise de quarante-cinq ans parlant mal l'anglais confie à un psychiatre américain l'amour de toute sa vie pour un ami de son père, l'« oncle » He Yiqi (叔叔贺一骑), de la campagne anti-droitiste à la fin de la Révolution culturelle, et à son départ aux Etats-Unis. Cet amour est devenu le point focal de toute son existence. L'originalité du roman tient surtout au fait que l'histoire est contée à la **première personne**, et en utilisant une méthode narrative simulant celle des séances de psychanalyse. C'est ce qui a valu au roman d'être couronné du prix de la revue Littérature de Shanghai (“上海文学奖”) et du prix dit « du Million » décerné par le Taiwan Times (“台湾《时报》百万小说大奖”).

Ce n'était pas la première fois qu'elle utilisait la narration à la première personne. Selon ses propres explications⁸, elle a commencé avec une nouvelle écrite avant son départ de Chine, en 1989 : une nouvelle moyenne, inspirée de

⁵ Toujours aux éditions de l'armée de Libération, puis rééditée en 1998 aux éditions Chunfeng. Histoire d'un peloton de sept jeunes soldates envoyées sur le plateau tibétain pour élever des chevaux pour l'armée, appelé « l'escouade de fer des gardiennes de chevaux » (“铁女子牧马班”). Le récit est né d'une expérience personnelle, et le thème revient régulièrement dans l'œuvre de Yan Geling, comme un cauchemar récurrent.

⁶ Sur un scénario co-écrit par Ang Lee, voir : http://www.chinesemovies.com.fr/cineastes_Chang_Sylvia.htm

⁷ Le réemploi dans son œuvre de thèmes récurrents liés à son passé est bien plus proche de l'écriture de Marguerite Duras, ce qui vaudrait une étude en soi.

⁸ Voir ses réponses dans le dossier sur « Fanghua », réponse 6 :

ses souvenirs du Xinjiang, intitulée « La rivière qui coule à l'envers » (《倒淌河》)⁹. Il s'agissait là d'un personnage masculin dont elle voulait dépeindre le monde intérieur. Par la suite, elle a utilisé ce mode narratif à la première personne, au féminin, pour littéralement se mettre dans la peau de personnages qui ne lui étaient ni familiers ni même proches et offrir ainsi un récit plus authentique, un récit personnel vu de l'intérieur du « je » narratrice.

C'est devenu un mode d'écriture privilégié, mais lui-même en évolution, à travers une narratrice devenue le double de l'auteure (附体), double transparent mais avec sa propre histoire que l'on retrouve dans « Fanghua » : Xiao Suizi (萧穗子).

Écriture fondée sur l'expérience intériorisée et le souvenir revisité

« Fanghua » est une réécriture des souvenirs de jeunesse évoqués dans « Sang Vert » - années dans l'armée et expérience sur le front sino-vietnamien – et cette réécriture bénéficie de tous les progrès narratifs réalisés dans les œuvres antérieures, et en particulier une écriture fictionnelle fondée sur l'expérience vécue. Chez Yan Geling, rien n'est vu, rien n'est conté de l'extérieur. Même les romans inspirés d'histoires qu'on lui a racontées sont écrits après de longues recherches, y compris sur le terrain, pour s'en approprier le sujet.

Surtout à partir de 2000, elle a préparé chacun de ses romans de façon très minutieuse et approfondie :

- Pour « [La Neuvième veuve](#) » (《第九个寡妇》), par exemple, histoire qui lui a été contée au départ par un frère de son premier mari, elle a vécu à la campagne, dans le Henan, pendant plusieurs mois, à ses propres frais.
- Pour écrire « [Petite Tante Tatsuru](#) » (《小姨多鹤》), elle est allée au Japon, dans le village de montagne de Nagano dont la moitié des habitants étaient partis dans le Manchukuo pour faire du défrichage (et dont beaucoup n'en sont pas revenus).
- Pour « Le criminel Lu Yanshi » (《陆犯焉识》), elle est allée dans le Qinghai et a organisé – et financé de sa poche – un séminaire auquel elle a invité des intellectuels qui avaient été envoyés là dans le cadre du mouvement de rééducation par le travail – *láojiào* 劳教.
- Pour « Une ville nommée Macao » (《妈阁是座城》), elle s'est coulée dans la psychologie d'un joueur et dans le monde des casinos en jouant elle-même, et en perdant beaucoup. Sa fiction est nourrie d'un travail de recherche et de terrain accompli avant de commencer à écrire.

« Fanghua » est lui-même nourri de cette expérience narrative, mais en remontant à des sources personnelles et à son talent propre, en dehors de tout modèle et de toute classification. Selon la critique littéraire Liu Yan (刘艳), ce talent très spécifique, narratif et stylistique, est né de la technique très chinoise du *libre coup de pinceau* fondé sur l'inspiration intuitive intérieure (“写意” 式) prôné en littérature comme en peinture traditionnelle¹⁰.

La source de la fiction est avérée. Pourtant, Yan Geling ajoute un trait distinctif important : la **remise en cause du souvenir**, la réflexion sur l'histoire gardée en mémoire apparaissant tout aussi sujette à caution que les histoires qu'elle a entendu raconter. On est bien là confronté à une histoire subjective, dont le récit varie en fonction des points de vue, comme dans sa superbe nouvelle (moyenne) « [Le Serpent blanc](#) » (《白蛇》) qui en est sans doute l'exemple le plus achevé à ce jour.

II. « Fanghua » ou l'art de la narration distancée

Trente-cinq ans après

L'élément central du roman, le fameux « incident du toucher » (“触摸事件”), est un choc psychologique violent, une douleur physique et mentale – « douleur du toucher » (“触痛”) liée à l'interdit moral et à la

http://www.chinese-shortstories.com/Dossiers_speciaux_Yan_Geling_dossier_sur_Fanghua.htm

⁹ Sur cette nouvelle, voir : https://www.sohu.com/a/281613097_99939584

¹⁰ Liu Yan (刘艳) : « Sur Yan Geling » 《严歌苓论》

Voir [Notes bibliographiques](#).

Sur les analogies avec l' « écriture-peinture » selon la tradition ancienne, voir : *La culture du Shanshui* de Yolaine Escande, Hermann 2005.

répression de l'expression des sentiments - doublée d'une déchéance sociale. Dans le contexte des mentalités des années 1970¹¹, cet incident prend de telles proportions qu'il aboutit pour Liu Feng à une mise au ban de la troupe qui non seulement provoque une rupture dans sa vie et la réoriente de manière dramatique, mais affecte également les personnes autour de lui qui lui sont proches et sont les principaux personnages du roman : He Xiaoman, Lin Dingding, Hao Shuwen, Xiao Suizi (何小曼、林丁丁、郝淑雯、萧穗子).

Cette douleur traumatique est si profondément enracinée dans le cœur de chacun qu'il faut ensuite de longues années de réflexion pour l'examiner afin de tenter de guérir la blessure et de s'en libérer pour pouvoir vivre sans ce poids. « *Fanghua* » est l'aboutissement de cette réflexion, parvenue à maturité au bout de trente-cinq ans. C'en est aussi la forme littéraire achevée, comme l'auteure le dit elle-même :

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。

En écrivant « Fanghua », j'ai le sentiment d'avoir parachévé cette histoire à ma grande satisfaction, si bien que maintenant je n'ai plus besoin d'y revenir¹².

Il y a donc ainsi convergence de la recherche personnelle sur les blessures infligées par l'histoire, la mémoire que l'on veut - ou peut - en préserver, et l'expression littéraire que l'on peut lui donner. Cette réflexion, douloureuse, obsessive, sur la mémoire et l'histoire est caractéristique de toute cette génération née dans les années 1950, et même dans la deuxième moitié de la décennie, tels [Yan Lianke \(阎连科\)](#) né en 1958, comme Yan Geling, ou [Fang Fang \(方方\)](#), née en 1955.

Mais chacun le traite dans des formes qui lui sont propres et sont la marque du grand écrivain. Avec « *Fanghua* », Yan Geling offre un roman parfaitement inclassable qui est avant tout le reflet d'une écriture particulière, résultat de la fermentation d'un processus de création de près de quarante ans, comme l'a dit la critique Liu Yan (刘艳)¹³.

D'un personnage à l'autre

Ce processus créatif est continu, et évolue par touches successives d'une œuvre à l'autre, au travers de personnages jamais tout à fait pareils et jamais tout à fait autres.

La narratrice de « *Fanghua* », Xiao Suizi (萧穗子), c'est déjà celle des nouvelles du recueil « Le Dit de Suizi » (《穗子物语》), publié en 2005 comme roman, mais en fait recueil de nouvelles, courtes et moyennes, écrites dans les quinze années précédentes¹⁴. On retrouve un personnage nommé Suizi dans une nouvelle du recueil, « Les chaussons de danse gris » (《灰舞鞋》).

Pour trouver la source originale du personnage de Liu Feng, il faut remonter au personnage de Yang Xian (杨燧) dans le roman « Sang vert », premier volet de la « trilogie de la femme soldat », et à celui de Chi Xuechun (池学春) dans la nouvelle « Le rat » (《耗子》) du recueil « Le dit de Suizi ». Cependant, on ne trouve pas dans « Sang vert » le véritable modèle de Liu Feng ni de son jugement à cause de « l'incident du toucher » ; les situations et le détail des événements ne sont pas les mêmes.

Les deux personnages de Yang Xian et de Huang Xiaoman (杨燧/黄小嫚), dans « Sang vert » ont beaucoup de points communs avec ceux de Liu Feng et He Xiaoman dans « *Fanghua* ». Mais, les deux romans sont deux constructions différentes sur le même thème narratif. « Sang vert » est le roman de la jeunesse de Yan Geling, celui de ses « vertes années » (“芳华”) à l'armée, et inclut son expérience de reporter sur le front sino-vietnamien.

1. Evolution du personnage de Liu Feng et de sa relation à Xiaoman

Dans « *Fanghua* » Liu Feng est l'élément déterminant dans l'histoire de l'éveil à la féminité de Xiaoman, l'effet psychologique du toucher de Liu Feng équivalant à une réaction chimique. Aussi, lorsque Liu Feng est renvoyé

¹¹ À rapprocher de la trilogie de l'amour (三恋) de [Wang Anyi \(王安忆\)](#).

¹² Voir : [Réponses aux questions posées à Yan Geling](#) (réponse 2)

¹³ (《芳华》几乎是在严歌苓近40年的写作历程基础上酝酿而成的。(《严歌苓论》)

¹⁴ Voir Yan Geling, [Les nouvelles](#).

dans sa compagnie, Xiaoman tente de refuser d'aller au front en simulant la maladie --- c'est en fait une manière dépressive d'agir, une sorte d'abandon au désespoir. Bien des années plus tard, cependant, quand elle retrouve Liu Feng, elle peut s'occuper de lui avec dévouement, jusqu'à sa mort. ...

Dans « *Fanghua* », l'action du « toucher » a en fait deux aspects opposés, un côté positif et un côté négatif : négatif pour Lin Dingding, positif pour Xiaoman. Dans son cas, c'est un effet réconfortant. Dans « Sang vert », il en est de même, mais l'élément narratif est développé jusqu'à devenir le noyau de l'histoire. Cependant, dans ce roman, il y a aussi « l'incident du soutien-gorge rembourré » (“垫假胸” 事件). Le soutien-gorge renforcé avec deux morceaux de mousse mis à sécher dehors, objet de scandale, entraîne l'autre incident, le refus par le danseur Zhao Yuan (赵源) de danser en duo avec Xiaoman.

Dans « *Fanghua* », cet épisode est différent : il est représentatif de la discrimination des autres soldats de la troupe envers Xiaoman, discrimination portée à des extrêmes dans la narration dans un épisode glaçant --- on comprend par déduction la collusion entre les jeunes soldates et leurs compagnons pour constituer une sorte de tribunal afin de juger le « délit » de He Xiaoman ; discrimination qui mène au refus de Zhu Ke (朱克) d'effectuer le porté avec elle, et aux répétitions avec Liu Feng pour le remplacer. Le lendemain, ils concluent un accord tacite de former aux yeux de tous un duo modèle, le duo parfait de deux êtres seuls.

2. Evolution du personnage de Xiaoman

Le personnage principal de « *Fanghua* » est en réalité **He Xiaoman**, qui répond à celui de Huang Xiaoman dans « Sang vert » et à celui de Huang Xiaomei (黄小玫) dans la nouvelle « Le rat » du recueil « Le Dit de Suizi ». Les différences entre les deux premières en particulier sont révélatrices.

a) Relation au père

L'une des grandes différences, d'abord, entre Huang Xiaoman et He Xiaoman tient dans le rapport de de la première avec son père dans « Sang vert » et celui de la seconde avec le sien dans « *Fanghua* ». Comme dans la nouvelle « Le rat », le père de Huang Xiaoman n'est pas mort ; à la fin, il est réhabilité et rétabli dans ses fonctions officielles. Au début de « Sang vert » est décrit le retour de Huang Xiaoman du front sino-vietnamien ; elle et ses camarades sont décorés de rubans de couleur et de fleurs rouges, ils sont chaleureusement accueillis comme des héros pour leur exceptionnel travail de reportage. Mais, quand son père vient la voir après avoir été transféré à Pékin et totalement réhabilité, ses œuvres étant à nouveau publiées, d'un coup Huang Xiaoman perd son énergie, son enthousiasme, et tombe malade ; l'auteure suggère que les causes de cette maladie sont liées au père auquel elle fait dire : « "Tu comprends ? tout est de ma faute..." Quand elle était petite, elle a beaucoup souffert à cause de moi, et aujourd'hui, sa maladie, c'est encore moi qui en suis la cause." ("她小时候是为了我吃苦头，现在又是因为我得了这个病...")).

Les souffrances éprouvées dans l'enfance dont parle le père proviennent du ménage de sa mère et de son beau-père, mais surtout de sa mère ; son père a disparu de sa vie, entraînant un manque d'amour paternel. Le passage le plus éprouvant de « Sang vert » est celui qui décrit son rapport avec son père, qui a été condamné et envoyé à la campagne dans un camp de rééducation par le travail ; quand il en revient, elle lui raconte comment, quand elle était petite, sa mère pour la punir l'enfermait dans sa chambre, elle ne pouvait que monter sur un haut tabouret et s'accrocher des deux mains aux grilles de la fenêtre pour regarder au dehors, toute la journée. Mais, un jour, elle est tombée du tabouret et s'est blessée. Alors sa mère a obturé la fenêtre en collant un épais papier sur la vitre, sauf une mince bande de verre dans le haut pour laisser passer un peu de lumière dans la pièce. Son père a essayé de la voir avant de partir au camp, mais n'y a pas réussi, et elle ne l'a ensuite jamais revu.

Ce récit très émotionnel n'existe pas dans « *Fanghua* ». Il est remplacé par une image des rapports entre le père et la fille d'une force émotionnelle beaucoup plus subtile et profonde qui marque parfaitement les progrès réalisés dans l'art narratif de Yan Geling entre 1987 et 2017. Dans « *Fanghua* », le père de He Xiaoman se suicide après avoir lui avoir acheté (à crédit) un beignet :

家门外不远，是个早点铺子，炸油条和烤大饼以及沸腾的豆浆，那丰盛气味在饥荒年代显得格外美，一条小街的人都以嗅觉揩油。一出门小曼就说，好想好想吃一根油条。四岁的小曼是知道的，父亲对所有人都好说话，何况对她？父女俩单独在一块的时候，从感情上到物质上她都可以敲诈父亲一笔。然而这天父亲身上连一根油条的钱都没有。他跟早点铺掌柜说，赊一根油条给孩子吃吧，一会儿就把钱送来。爸爸蹲在女儿面前，

享受着女儿的咀嚼，吞咽，声音动作都大了点，胃口真好，也替父亲解馋了。吃完，父亲用他折得四方的花格手绢替女儿擦嘴，擦手；于是一根手指一根手指地替她擦。擦一根手指，父女俩就对视着笑一下。那是小曼记得的父亲的最后容貌。

« Non loin de la maison, il y avait un étal de bonnes choses à manger pour le petit déjeuner... tout cela dégageant une riche odeur qui semblait d'autant plus extraordinaire en ces temps de disette et subjuguait l'odorat des habitants de la ruelle. Dès qu'elle eut mis le pied dehors, Xiaoman déclara qu'elle aimerait bien, mais vraiment bien, manger un beignet. À quatre ans, Xiaoman savait parfaitement que son père se laissait aisément persuader par tout le monde, donc d'autant plus par sa fille. Quand ils étaient seuls, parfois, elle pouvait extorquer ce qu'elle voulait à son père, que ce soit dans le domaine des sentiments ou dans le domaine purement matériel. Cependant, ce jour-là, son père n'avait même pas en poche de quoi lui acheter un beignet. Alors il demanda au marchand de lui faire crédit pour qu'il puisse en acheter un à sa fille, il reviendrait vite le payer. Son père s'accroupit devant elle, tout au bonheur de la voir et de l'entendre mâcher et déglutir, avec un plaisir évident, comme si lui-même, le père, mangeait tout son content. Quand elle eut fini, il sortit de sa poche un petit mouchoir à carreaux de type occidental et le déplia pour lui essuyer la bouche, puis les mains, un doigt après l'autre. Et pendant qu'il lui essuyait ainsi les doigts, père et fille se regardaient en souriant. C'est le dernier souvenir que Xiaoman gardait du visage de son père. »

Et le reste de l'histoire de Xiaoman est tout aussi subtil. Cette douce intimité entre père et fille, Xiaoman ne l'a plus jamais ressentie lorsqu'elle est ensuite allée vivre comme enfant d'un autre mariage dans le nouveau ménage de sa mère, ni pendant les années passées dans la troupe artistique de l'armée, jusqu'à ce qu'elle sente le contact de Liu Feng la soulevant lors d'un mouvement de danse, et que cela calme en elle la douleur de la blessure causée par la perte de l'amour de son père disparu.

Il y a comme un sentiment de paradis perdu dans le souvenir de ces dernières heures passées avec son père :

“何小曼不记得父亲的死，只记得那天她是幼儿园剩下的最后一个孩子 [...]于是父亲的自杀在她印象里就是幼儿园的一圈空椅子和渐渐黑下来的天色，以及在午睡室里睡的那一夜，还有老师困倦的手在她背上拍哄”

« He Xiaoman ne se souvenait pas de la mort de son père ; tout ce dont elle se souvenait, c'est que, ce jour-là, elle avait été la dernière à être restée au jardin d'enfants. [...] Dès lors, le suicide de son père était resté lié à ces impressions gravées dans son souvenir : les chaises vides dans le jardin d'enfants, dans l'obscurité qui tombait peu à peu, et la nuit passée dans la pièce où, normalement, les enfants faisaient la sieste, avec l'institutrice qui, d'une main fatiguée, lui tapotait le dos pour la consoler. »

La narration est en mode indirect, le ton feutré. La mort du père et les blessures qu'elle a infligées à Xiaoman laissent un vide dans l'imaginaire et le souvenir ; c'est de ce vide qu'émane le douloureux sentiment de perte formant la toile de fond de sa vie, déterminant sa sensibilité à vif et conditionnant ses rapports aux autres, à commencer par sa mère. Dans « Sang vert » au contraire, la narration directe a un côté encore immature qui ne parvient pas à la même profondeur.

b) Relations à la mère

Les relations entre Huang Xiaoman et sa mère dans « Sang vert » et celles entre He Xiaoman et la sienne dans « Fanghua » comportent aussi beaucoup de différences. Dans « Sang vert », le père reste en vie, mais, peu après son arrivée au camp de travail, pour se protéger, la mère divorce et se remarie, emmenant Xiaoman avec elle en bateau sur le Yangtsé pour rejoindre sa nouvelle maison dans une ruelle de Shanghai, une Xiaoman qui a tout juste cinq ans, et dont le premier objectif dans la vie est de surtout ne pas se faire détester. Mais elle est encore plus malmenée après la naissance d'un petit frère et d'une petite sœur, et un soir, après avoir été battue par sa mère, elle va passer une nuit sur un banc sur le Bund ; à l'aube, elle a une forte fièvre qui s'avère être une pneumonie ; au bout d'une semaine, cette grave maladie améliore l'attitude de toute la famille à son égard. Mais cela ne dure pas. Alors la nuit :

“悄悄地从被子里钻出来，站在黑暗的过道里，希望自己再一次着凉，希望赤着脚和光着的身子把夜间的冷气吸进去，变成高烧，比上次更可怕的高烧，来验证她并非装病，让妈妈为她的质问羞愧，让她再次掉眼泪”。

« elle se glisse furtivement hors de sa couette et reste debout dans le noir, corps et pieds nus, en espérant de nouveau attraper froid, avoir de nouveau une forte fièvre, une fièvre encore plus effrayante que la fois précédente, pour bien montrer qu'elle ne fait pas semblant d'être malade, pour que sa mère ait honte et qu'elle verse à nouveau des larmes. »

Mais elle ne parvient pas à retomber malade. Quand elle a quinze ans, sa mère l'envoie étudier la danse ; deux ans plus tard, elle l'emmène poser sa candidature à une troupe artistique de l'armée. Le personnage de He Xiaoman est ainsi construit sur une série « d'incidents » qui contribuent à affiner sa peinture psychologique, y compris le superbe incident du pull rouge à valeur éminemment symbolique¹⁵.

Il y a une grande différence entre Huang Xiaoman et He Xiaoman. Des années plus tard après le suicide de son père, et après la dernière forte étreinte de sa mère, Liu Feng est le seul à ne pas rejeter He Xiaoman, le seul capable de toucher son corps, sa taille, de l'approcher et de l'aider en effectuant leur mouvement en duo, mais il est condamné et renvoyé dans sa compagnie. Pour He Xiaoman, c'est un nouveau choc affectif. Ce qui est heureux, en revanche, pour Huang Xiaoman, c'est qu'elle a Yang Xian à ses côtés, ce qui est totalement différent de la disparition déprimante de Liu Feng. Yang Xian a un statut enviable de fonctionnaire ; il s'efforce de racheter la faute du père et, en épousant Huang Xiaoman, de la protéger et de la sauver.

Comme l'a déclaré Yan Geling, l'histoire de He Xiaoman a été soigneusement réécrite pour la dégager de sa gangue originale¹⁶, y compris à la fin :

在我过去写的小曼的故事里，先是给了她一个所谓好结局，让她苦尽甘来，跟一个当下称之为“官二代”的男人走入婚姻，不过是个好样的“二代”，好得大致能实现今天年轻女人“高富帅”的理想。几十年后来看，那么写小曼的婚恋归宿，令我很不好意思。给她那么个结局，就把我们曾经欺负她作践她的六七年都弥补回来了？十几年后，我又写了小曼的故事，虽然没有用笔给她扯皮条，但也是写着写着就不对劲了，被故事驾驭了，而不是我驾驭故事。…

À l'histoire de Xiaoman telle que je l'ai écrite dans le passé, j'ai d'abord donné une conclusion heureuse en la faisant sortir de ses souffrances sans fin, en lui faisant épouser un homme appartenant à la « deuxième génération de cadres », une génération qui peut plus ou moins représenter l'idéal de perfection pour une jeune femme aujourd'hui. Cependant, quelques dizaines d'années plus tard, conclure l'histoire de Xiaoman par un mariage d'amour et un foyer comme destination finale m'a laissée quelque peu mal à l'aise¹⁷ ; n'était-ce pas comme pour compenser tout ce que nous lui avons fait subir pendant six ou sept ans ? Alors j'ai réécrit son histoire. Bien que ne voulant pas m'étendre trop, j'ai pourtant longuement écrit, mais je me suis laissé conduire par l'histoire et non l'inverse ...

Une nouvelle forme narrative

Ceci est un extrait de « *Fanghua* », ce qui est assez inhabituel dans un roman. Selon les propres termes de Yan Geling, le roman a répondu au désir de créer une nouvelle forme narrative qu'elle explique ainsi :

“如果写这本书一定要有一个非常重要存在的理由，一个诞生的理由，叙述方式的创新就是。” “我不知道这么做会给读者什么样的感觉，可能会觉得‘哟，怎么有点出戏呀’。后来我想，出戏也没关系，

“这正是我要的一种效果，就是离间的效果，我让你停下来思考，作为一个故事之外的人，就像戏剧一样的离间感，‘我’不时的跳出来（虚构的萧穗子）和真实的世界当中造成一种离间的感觉。”

« Si l'écriture de ce livre a répondu à une impérieuse raison d'être, s'il a eu une raison de voir le jour, c'est parce que je voulais créer un nouveau mode narratif. »

« Je ne sais pas quelle va être l'impression du lecteur, peut-être va-t-il penser "Oh, comme c'est fascinant". Mais ce n'est pas le but, je ne veux pas qu'on se laisse emporter par cette histoire, qu'on en soit ému et captivé au point de ne plus pouvoir en sortir. Non, je veux que cette histoire captive, certes, mais par moments ; je veux vous forcer à vous arrêter pour que vous suiviez ma réflexion, que vous

¹⁵ Voir dans le dossier Yan Geling, la [traduction d'extraits de « Fanghua »](#) concernant He Xiaoman.

¹⁶ On pourrait citer d'autres exemples, comme la réécriture de l'épisode des cheveux, pour Xiaoman, ou celui des fourmis rouges pour Liu Feng. On retrouve chaque fois le même processus d'intériorisation du récit en en soulignant les effets affectifs.

¹⁷ En fait, Yang Xian désire épouser Huang Xiaoman et lui offre son poste de cadre comme une sorte de garantie ; mais, à la fin du roman, Xiaoman part sans faire ses adieux à Yang Xian, en lui laissant une lettre dans laquelle elle refuse de l'épouser.

perceviez comment cette histoire se passe. Ce que j'ai voulu écrire, ce n'est pas une histoire qui progresse linéairement, tout droit vers l'avant. [...]

« Le résultat que j'ai recherché, c'est celui obtenu en créant une rupture dans la narration, en vous obligeant à vous arrêter pour réfléchir, faire de vous un personnage extérieur à l'histoire, avec un sentiment de séparation de l'action comme au théâtre ; par moments, "je" apparaît (la Xiao Suizi fictive), ce qui crée un sentiment de distanciation vis-à-vis du monde réel. »

« Sang vert » était une narration en grande partie en flashbacks, ce qui était novateur pour l'époque, et sans doute en lien avec son travail d'écriture de scénarios pour le cinéma. « *Fanghua* » apparaît comme un dépassement ou un achèvement du récit des « vertes années » de Yan Geling sous les drapeaux, Liu Feng et He Xiaoman étant une autre vision de Yang Xian et Huang Xiaoman, une vision distancée avec le recul du temps. Mais le plus important est dans l'innovation en matière narrative, soulignée dans le passage ci-dessus, qui a une double incidence.

a) Narration non omnisciente

« Sang vert » donne une impression de narration omnisciente, assez traditionnelle (ce que Gérard Genette appelle focalisation omnisciente¹⁸), tandis que dans « *Fanghua* », au contraire, la narration emprunte un angle de vue limité et une narration constamment remise en question par la narratrice Xiao Suizi, elle-même partie prenante de l'histoire qu'elle raconte : par son biais, l'auteure remet régulièrement en question ses souvenirs de sa propre histoire. Les « intrigues » - faites d'« incidents » (事件) - étant similaires d'un roman à l'autre, on peut déceler l'évolution de la stratégie narrative de l'auteure à travers la modification des liens de causalité et l'utilisation de différents angles morts dans les points de vue des personnages, ce qui tend à renforcer le réalisme de la narration et va dans le sens d'une vision subjective de l'Histoire.¹⁹

On a dans « Sang vert » des traits de caractère semblables chez Xiaoman, qui viennent de l'absence du père, du caractère ambigu de la présence de la mère, en fait terriblement absente, mais les problèmes psychologiques de Xiaoman adulte sont bien plus complexes dans « *Fanghua* ». Ce roman laisse bien plus de marge d'imagination au lecteur, la narration a des blancs, c'est la marque de la maturation de l'art narratif de l'écrivaine, tandis que « Sang vert » reflète la vitalité des années de jeunesse à l'armée ; comme dit Liu Yan, « on peut y sentir pulser le sang sous les uniformes verts de l'armée » (《绿血》, 依然蓬勃着军人的青春气息, 能够感受到绿色军装下的血液奔流), d'où le titre du roman. « *Fanghua* » est une construction narrative différente pour une même base thématique, ce que Liu Yan a résumé en : 同题异构.

Yan Geling semble s'introduire dans le cerveau de ses personnages, lire dans leurs pensées, et en fait une sorte de monologue intérieur, du point de vue de la narratrice, à rapprocher du « flux de conscience » de Virginia Woolf :

“戴着大红光荣花的小曼，坐在战斗英雄的主席台上，她是否恍若隔世地想起我们那段朝夕相处的青春？是否想起我们共有的那些不上台面的小毛病？...”

« Décorée de fleurs rouges honorifiques, assise sur l'estrade des héros de guerre présidant à la cérémonie, Xiaoman n'était-elle pas en train de penser, à des années de distance, à notre jeunesse, toujours présente ? Ne pensait-elle pas à tous ces petits défauts que nous avons tous en commun et qui n'étaient pas dignes de monter sur l'estrade ? ... »

Ces petits défauts, c'était par exemple de manger en cachette des snacks récupérés lors de dîners officiels, mais auxquels He Xiaoman était rarement invitée. Donc :

“她怕别人相互请客吃零食不请她，却也更怕请她，因为她没法回请。”

« Elle craignait que les autres ne s'invitent entre eux pour manger des snacks sans l'inviter, mais elle avait encore plus peur d'être invitée car elle n'avait aucun moyen de rendre l'invitation. »

On entre dans la psychologie, l'être intime de He Xiaoman, à travers des événements qui ne sont pas totalement clairs, dont la narratrice n'est pas sûre, surtout qu'ils ne sont pas considérés en soi, comme éléments narratifs d'une histoire, mais pour leur valeur affective symbolique. C'est le cas des nattes que sa mère lui a tressées avant que Xiaoman parte à l'armée, et qu'elle entend conserver le plus longtemps possible, comme unique et ultime

¹⁸ Gérard Genette, *Figures I, II, III*, Seuil 1965, 1969, 1972.

¹⁹ Et en même temps dans le sens du courant de la Nouvelle Histoire (de l'École des Annales), orientée vers l'histoire des mentalités et des idées, en privilégiant l'anthropologie historique, l'Histoire devenant micro-histoire, avec plus d'incertitudes que de certitudes.

témoignage de l'amour maternel²⁰, mais c'est aussi, plus prosaïquement, les jujubes que lui apporte sa mère de Shanghai quand elle vient la voir :

一堆小袋包装的盐津枣，用切碎的橘子皮腌制晒干，不雅别号叫“鼻屎”，“两分钱一袋，那一堆一百袋是不止的，一粒粒地吃，母爱可以品味到母亲辞世”。

« *Un tas de petits sacs de jujubes de Yanjin, séchées au soleil et marinées avec des peaux d'oranges coupées en petits morceaux, ce qu'on appelle grossièrement bishi, de la « morve au nez », « deux centimes le sac, alors la centaine de sacs, c'était sans fin à manger, grain par grain ; l'amour maternel pourrait ainsi se déguster jusqu'à la mort de sa mère. »*

En outre, le récit s'arrête de temps en temps, pour donner le temps de la réflexion au lecteur en même temps qu'à la narratrice. Ces ruptures dans la narration sont sans doute ce qu'il y a de plus novateur dans ce nouveau mode narratif.

b) Ruptures dans la narration

« *Fanghua* » se présente comme une série de récits emboîtés, avec une structure de « récits dans le récit » (套中套的叙事结构). C'est une narration rétrospective à la première personne, mais ce « je » est celui d'une narratrice qui, dans le cadre de la narration, est alternativement un personnage et un observateur en marge, ce qui entraîne un effet de double regard en alternance : d'un côté le regard de la narratrice « je » qui évoque ses souvenirs du passé, et de l'autre le regard de ce « je » réfléchissant sur ce qu'elle raconte de ses souvenirs.

L'une des principales caractéristiques de « *Fanghua* » est donc dans ces pauses soudaines dans la narration pour introduire un moment de réflexion ; par exemple, à la fin de la partie centrale du roman, He Xiaoman tombe malade après avoir été proclamée « héroïne », mais, déclare la narratrice :

“但我觉得这不一定是事物的全部真相，可能只是一小部分的真相。小曼成长为人 的根，多么丰富繁杂，多么细密曲折，埋在怎样深和广的黑暗秘密中，想一想就觉得无望梳理清晰”

« *...je ne crois pas que ce soit le fond de l'histoire, il est fort possible que ce n'en soit qu'une petite partie. La personnalité de Xiaoman arrivée à l'âge adulte est tellement riche et complexe, tellement tortueuse et délicate, cachée dans une mystérieuse obscurité si vaste et si profonde, que plus j'y réfléchis, plus je pense qu'elle est insondable, impossible à démêler et clarifier. »*

C'est le cas aussi, autre exemple, du retour réflexif sur les réactions critiques de toute la troupe à l'incident du toucher, ce qui amène Xiao Suizi à s'interroger sur les véritables motivations de chacun lors de la séance de critiques et le semblant de jugement rendu, renversant les certitudes antérieures.

Cette écriture subjective par narratrice interposée et ces moments de questionnement dans la narration se trouvent déjà dans le roman « *Fleurs de guerre* » (《金陵十三钗》) qui se présente aussi comme une relecture de l'Histoire²¹. Outre divers thèmes communs, comme le personnage de la prostituée, on a déjà là une mise en abîme de la narration, avec les incertitudes exprimées par la narratrice : j'imaginai... je pensais... Il y a même des pauses dans le récit qui préfigurent celles de « *Fanghua* » pour souligner la part de l'imagination dans la narration. Ainsi au chapitre 15 :

一九三七年十二月二十一日下午四点发生的事，我姨妈孟书娟在脱险后把它记录下来。多年后，她又重写了一遍。我读到的，是她以成熟的文字重写的记述。我毕竟不是我姨妈那样的史学文豪，我是个写小说的，读到这样的记载就控制不住地要用小说的思维去想象它。现在，我根据我的想象以小说文字把事件还原。

Ce qui s'est passé le 21 décembre 1937 à quatre heures de l'après-midi, ma tante Meng Shujuan l'a noté une fois hors de danger, mais elle a entièrement réécrit son récit bien des années plus tard. En le lisant, j'ai vu combien, ainsi retravaillé, il a atteint une bien plus grande maturité stylistique. Cependant, je ne suis pas, comme ma tante, une éminente historienne ; je suis une romancière, et après avoir lu ce récit des faits, je n'ai pu résister au désir d'y ajouter ma part d'imagination, dans la logique du roman.

²⁰ Élément narratif que l'on retrouve aussi dans « *Petite Tante Tatsuru* » (《小姨多鹤》).

²¹ Texte chinois : <https://www.kanunu8.com/book4/9335/>

On a presque là une description du processus d'écriture-réécriture amenant à « *Fanghua* », par le biais d'une pause explicative dans la narration qui reprend aussitôt après. Ces pauses dans la narration sont une partie intégrante du récit de « *Fanghua* », mais sans pour autant entraîner un morcellement du récit.

c) Récit en continu

Si l'on considère que chaque séquence narrative est une petite structure narrative au sein du récit, la narratrice à la première personne « je » de Yan Geling est là pour relier ces structures entre elles. Comme l'a expliqué Yan Geling, la narratrice Xiao Suizi exprime toutes sortes de réflexions et de remords, et elle est étroitement liée à ce ressenti personnellement l'auteure. Mais le fait d'avoir introduit ce regard à la fois intérieur et extérieur dans la narration introduit une distanciation vis-à-vis des faits relatés à partir du souvenir qu'il en reste, sa remise en question justifiant que l'on puisse constamment y revenir pour le réécrire.

Yan Geling peut ainsi être rapprochée à la fois d'Annie Ernaut et de Marguerite Duras, mais plus de cette dernière : Annie Ernaut se pose en témoin de l'histoire, en tant que « transfuge de classe » ; la réécriture du souvenir par Marguerite Duras est bien plus proche de celle de Yan Geling au sens où elle en fait un mode d'appropriation du passé pour s'en libérer. Mais Yan Geling innove dans sa forme narrative.

Conformément à la narration linéaire, avec flashbacks, dans « Sang vert », le récit est divisé en 26 chapitres qui représentent des segments narratifs. Dans « *Fanghua* », de manière à rendre au mieux les libres transformations du récit, la division en chapitres a disparu, le récit se poursuit d'une seule traite jusqu'à la fin, sans titre ni numéro de chapitre ; simplement, au moment d'un tournant dans la narration, apparaît une *ligne blanche*, comme une respiration dans le courant narratif, comme un vide dans un tableau de *shanshui*.

On a l'impression d'une lecture continue, comme un flot naturel, flot du souvenir noté, semble-t-il, tel qu'il émerge, avec son lot d'hésitations, d'incertitudes et de doutes.

Relire « *Fanghua* » dans cette optique, c'est un peu faire, pour Yan Geling, le travail d'analyse rétrospective de [Shen Congwen \(沈从文\)](#) écrivant « *L'eau et les nuages* » (《水云》), texte qui renvoie d'ailleurs lui aussi à l'écriture durassienne.

Brigitte Duzan
17 janvier 2021