

Valérian BAYO-RAHONA

**LES RECUEILS DE CONTES POPULAIRES VIETNAMIENS
EN OCCIDENT DEPUIS LES ANNEES 1940**

Enjeux et conséquences d'une exportation culturelle du folklore

Mémoire de Master 2 dirigé par Mlle Cécile Van den Avenne
Maître de conférence en Sciences du Langage à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon

2011 - Ecole Normale Supérieure de Lyon

Remarques

Le terme de « folklore » étant contesté par de nombreux chercheurs, précisons que, contrairement à Huu Ngoc et Françoise Corrèze dans *l'Anthologie de la littérature populaire du Viêt-Nam*, nous ne lui donnerons pas dans cette étude, avant tout littéraire, le sens de *culture populaire* mais celui de *littérature orale populaire*. Issu de la composition de deux mots anglais, « folk », le peuple, et « lore », la tradition orale, « folklore » signifie dans son premier sens, donné en 1846 par Thoms, « science du peuple ». De nombreuses définitions se sont succédées, en fonction des approches anthropologique, littéraire ou culturelle qui ont été celles de leurs instigateurs, à partir d'une définition canonique préconisant que le folklore renvoie à l'ensemble des traditions, chants, et récits engendrés par les croyances populaires et colportés, le plus souvent, sous forme orale. Van Gennep propose une classification des genres folkloriques en quatre catégories :

- Les rituels et les pratiques.
- Le folklore de la nature : magie, sorcellerie et médecine populaire.
- Les arts populaires : chansons, danses, jeux et divertissements.
- La littérature populaire ou l'ensemble des diégèses et proverbes folkloriques. Le terme de « littérature », comme l'ont remarqué les folkloristes par la suite, est d'ailleurs quelque peu problématique puisqu'il se réfère par étymologie à des formes écrites alors que les récits et légendes du peuple sont essentiellement véhiculés à l'oral.

Cette dernière catégorie est restée pour les folkloristes un objet d'étude privilégié, au point de

s'identifier parfois au folklore tout entier. C'est cette dimension littéraire du folklore que nous retiendrons pour notre étude comparative : sous l'appellation de folklore, nous désignerons les diégèses issues de l'imaginaire et des superstitions populaires. En ce sens, ce concept se rapproche de celui de l'*oraliture*, utilisé dans le champ des études de littératures étrangères d'expression française. Par *littérature populaire* ou *littérature folklorique*, l'on désignera les contes, les fables, les chansons et toutes les autres formes de *diégèses* colportées, pour l'essentiel, à l'oral.

D'autres concepts employés requièrent une définition en préambule de notre étude. On parlera d'*ensemble* ou de *système diégétique* folklorique pour désigner les différents récits constitutifs de la littérature folklorique, qui, tissus narratifs plus ou moins fixes que s'approprient les auteurs, coexistent et s'interpénètrent de façon à former une seule et même unité (un *système*). Par *diégèse* ou *matière diégétique*, l'on désignera le contenu narratif d'un récit, appréhendé en dehors de ses caractéristiques formelles ou stylistiques. Il apparaîtra dans notre étude que le *système diégétique père* que constitue le conte populaire vietnamien s'est multiplié en plusieurs *microsystèmes diégétiques fils*, qui sont autant de recueils publiés en Occident au 20^{ème} siècle.

Les systèmes folkloriques ne peuvent être appréhendés comme des systèmes stables : ils sont auto-transformants et varient, tant au niveau de leurs caractéristiques que de leur contenu diégétique, au cours des siècles : l'on parlera de *paradigme folklorique* pour désigner une aire spatio-temporelle dans laquelle les caractéristiques et le contenu diégétique d'un système folklorique peuvent être considérés comme stables et non-fluctuants. Certains contes populaires vietnamiens ont connu plus de variations paradigmatiques que d'autres : leurs versions ont alors pu grandement fluctuer d'un siècle à l'autre, d'une ethnie à l'autre, d'un espace à l'autre. Il convient alors de parler de *stabilité diégétique* ou d'*instabilité diégétique* : plus un conte a connu de version, plus les auteurs de nos recueils ont dû se confronter à des choix.

Enfin la notion de « masse informationnelle » renverra à la quantité d'information qui peut être contenue dans une diégèse folklorique : il s'agira de comparer les *masses informationnelles* du folklore avec les *masses informationnelles* des contes de nos recueils pour déterminer quels ajouts ou sections ont pu être réalisées par les auteurs.

Sommaire

Remarques.....	2
Sommaire.....	4
Introduction.....	6
Chapitre I - La palingénésie d'un système folklorique éteint : des recueils-patrimoine.....	20
<i>I. La résurgence d'un patrimoine diégétique.....</i>	<i>22</i>
I.1. La remotivation de paradigmes folkloriques ancestraux.....	22
I.2. Une translation diégétique.....	25
I.3. Une translation systémique.....	30
<i>II. La résurgence d'un patrimoine culturel : l'affleurement des savoirs.....</i>	<i>34</i>
II.1. L'interpénétration du folklore et de l'Histoire.....	34
II.2. Etiologie et savoir géographique.....	36
II.3. Le folklore social : un savoir ethnologique.....	40
<i>III. Un Patrimoine spirituel.....</i>	<i>43</i>
III.1. Un patrimoine mythique et religieux.....	43
III.2. Des traits distinctifs.....	48
Chapitre II - Du système folklorique à l'œuvre littéraire.....	50
<i>I. Imitation et dépassement du modèle folklorique.....</i>	<i>52</i>

I.1. L'adaptation de la masse informationnelle folklorique.....	52
I.2. Des traces d'une poétique caractéristique du conte vietnamien.....	56
I.3. L'épanchement d'une poétique littéraire.....	59
a) Une poétique de la palingénésie.....	59
b) Ironie et distanciation.....	62
c) Des procédés isolés.....	64
II. <i>Des œuvres hybrides : la question du genre</i>	66
II.1. Une multi-généricité interne.....	66
II.2. Recueil de contes folkloriques, recueil de nouvelles.....	70
II.3. Du folklore au fantastique.....	74
III. <i>La réactivation du système folklorique dans une aire culturelle nouvelle</i>	79
III.1. Les enjeux d'une transculturalité : une double cible.....	79
a) L'adaptation à une cible occidentale.....	79
b) Une cible vietnamienne ou spécialisée	84
III.2. L'adaptation à un nouveau format : l'œuvre écrite.....	86
Chapitre III - Un folklore intime : les marques d'une auctorialité.....	90
I. <i>La réflexivité des recueils : le folklore comme autobiographie</i>	92
I.1. Du système-père aux microsystèmes fils : décomposition et recomposition du système folklorique... ..	92
I.2. L'intégration d'éléments autobiographiques.....	97
II. <i>L'intégration du recueil à un projet personnel</i>	100
II.1. Thich Nhat Hanh : un projet spirituel.....	100
II.2. Minh Tran Huy : un projet littéraire.....	104
III. <i>Une appropriation stylistique</i>	109
III.1. Pham Duy Khiem, « l'écriture de la bribe ».....	109
III.2. Minh Tran Huy : détails et raffinement.....	112
III.3. Les contes-romans de Thich Nhat Hanh.....	115
Conclusion.....	119
BIBLIOGRAPHIE.....	122

Introduction

Depuis la fin des années 80 ont convergé en France deux phénomènes contribuant à revaloriser le patrimoine folklorique du Vietnam. D'un part, une nouvelle génération d'écrivains franco-vietnamiens publie régulièrement des romans inspirés de leur pays natal : Minh Tran Huy, Anna Moï, Linda Lê, les sœurs Tran-Nhut ou Kim Lefèvre sont autant de romancières qui se sont imposées dans les librairies et qui incarnent le renouveau de ce que l'on a parfois tendance à appeler la « littérature francophone vietnamienne ». Leurs œuvres, teintées de mélancolie, sont le moment d'une confrontation avec l'origine, d'une quête identitaire rétrospective et parfois douloureuse. Latents dans ces romans, les mythes et les croyances populaires du pays d'origine resurgissent occasionnellement au détour d'une comparaison (entre les sœurs martyres du Bagne de Paulo Condor et les légendaires filles du Dragon dans *Riz Noir* d'Anna Moï¹), d'un conte (« Le santal d'amour » dans *la Princesse et le Pêcheur*² de Minh Tran Huy), de l'intrusion d'un personnage fantastique (la Renarde dans *l'Esprit de la Renarde*³ des sœurs Tran-Nhut). A cette résurgence indirecte et tacite du folklore vietnamien par l'intermédiaire du roman s'associe le phénomène plus frontal de la multiplication des collections de recueils de contes étrangers dans l'édition contemporaine : « Les contes d'une grand-mère... » chez Philippe Picquier, « Aux origines du monde » chez Flies France, « Parole d'Ancêtre... » chez Lugdivine sont autant de projets menés de front par

¹ MOI, Anna, *Riz noir*, Paris, Gallimard, 2004.

² MINH TRAN HUY, *la Princesse et le Pêcheur*, Arles, Actes Sud, 2006.

³ TRAN-NHUT, *Les enquêtes du mandarin Tân, l'Esprit de la Renarde*, Arles, éditions Philippe Picquier, 2005.

des folkloristes et des écrivains qui valorisent, pour la première fois à un tel niveau de diffusion en France, un patrimoine folklorique non-occidental. Au sein de ces collections, le folklore vietnamien se distingue par son omniprésence : l'association « Contes, vents et marées » dénombrerait en 2005 vingt-sept recueils⁴ lui ayant été consacrés depuis 1917 en France (auxquels il faudrait encore ajouter une dizaine de nouvelles publications entre 2005 et 2010 et les nombreuses rééditions), ce qui fait du folklore vietnamien l'un des folklores les mieux « importés » avec les folklores chinois, japonais, indien, canadien et algérien. Chaque folklore « importé » en France, c'est-à-dire intégré aux structures de diffusion éditoriales et associatives du pays, est toutefois aussi un folklore « exporté » du pays d'origine. Deux types d'exportation semblent, à la lumière de la liste de « Contes, vents et marées », avoir pris place : une exportation « coloniale », organisée par les missionnaires et les français expatriés sous la période d'occupation française (entre 1858 et 1954) et les années suivantes, puis une « nouvelle exportation », menée de front par des immigrants ou des enfants d'immigrés vietnamiens en France et par des chercheurs français passionnés. Qu'ils appartiennent à la

⁴ La liste consultable sur le site web de « Contes, vents et marées », association à but non lucratif (type loi 1901), est la suivante :

- *Contes du Viêt-Nam* ; Bùì-Châu-Ngoc ; L'Harmattan (2002)
- *Contes et légendes du pays d'Annam* ; Cesbron F. ; Imprimerie Truong-Phat (1938)
- *Contes et légendes de l'Annam* ; Chivas-Baron C. ; Augustin Challamel éditeur (1917)
- *Le Trésor de l'Homme. Contes et images du Vietnam* ; Collectif ; La Farandole (1971)
- *Anthologie de la littérature populaire du Viêt-Nam* ; Corrèze F., Ngoc H. ; L'Harmattan (1982)
- *Contes et légendes du Vietnam* ; Dang Nhu Tung ; Maison d'édition Thuan Hoa (1997)
- *Akhan : contes oraux de la forêt indochinoise* ; Dournes J. ; Payot (1977)
- *Florilège jörai* ; Dournes J. ; Sudestasia (1987)
- *Florilège sré* ; Dournes J. ; Sudestasia (1990)
- *Forêt Femme Folie. Une traversée de l'imaginaire jörai* ; Dournes J. ; Aubier-Montaigne (1978)
- *Légendes des terres sereines* ; Duy Khiem P. ; Mercure de France (1989)
- *Contes et légendes d'Asie. Contes d'une grand-mère vietnamienne* ; Féray Y. ; P. Picquier (1998)
- *Contes d'autrefois du Viêt-nam* ; Fleury H., Ngô Van ; Éditions You-Feng (2001)
- *Contes vietnamiens* ; Honzak F., Mullerova P., Zakova M. ; Gründ (1991)
- *Parole d'ancêtre Viêt. Au temps des mandarins* ; Kersalé P., Nguyen V.S. ; Anako Editions (2000)
- *Dragons et génies. Contes rares et récits légendaires inédits recueillis oralement au pays d'Annam et traduits par E Langlet* ; Langlet E. ; Librairie Orientaliste Paul Geuthner (1928)
- *L'hyménée dans le rêve. Contes et légendes du Vietnam* ; Nguyen Dong Chi ; Sudestasia (1987)
- *Contes du Viêt-nam* ; Nguyen-Xuân-Hùng ; Castor Poche Flammarion (1996)
- *30 contes du Viêt-nam* ; Nguyen-Xuân-Hùng ; Castor Poche Flammarion (1996)
- *Le coq des pagodes et autres contes* ; Pham-Dao T. ; Syros Jeunesse (2001)
- *L'ogresse et les enfants Contes ethniques du Viêt Nam* ; Pham-Dao T. ; L'Harmattan (2005)
- *Contes et légendes des Arts Martiaux Vietnamiens* ; Phan Toàn C. ; Éditions You-Feng (2003)
- *La tortue d'or, (contes du pays d'Annam)* ; Triaire M., Trinh-Thuc-Oanh ; Imprimerie d'extrême-orient (1940)
- *Au pays du nénuphar. Contes et légendes du Viêt-Nam et d'ailleurs* ; Van Kiem T. ; Éditions Naaman (1977)
- *Le coeur de diamant. Contes d'Annam* ; Van Tung T. ; Mercure de France (1945)
- *La tour du pic du tonnerre ou la dame blanche* ; Verdeille M. ; Bulletin numéro 68 de la société des études indochinoises de Saïgon / C. Ardin et fils (1917)
- *Contes populaires du Viet-Nam d'autrefois* ; Zucchelli F. ; Coconnier éditeur (1968).

première ou à la seconde salve d'exportation, ces auteurs-passeurs assurent une transmission nouvelle du folklore, inédite dans l'aire culturelle de la France contemporaine et, plus généralement, de l'Occident. Comment cette translation (au sens de déplacement d'un objet défini d'un espace à un autre sans changement de nature mais avec renouvellement possible des propriétés) a-t-il pu s'organiser et quel est-ce nouveau folklore qui, héritier d'un patrimoine ancestral, a connu une résurgence encadrée dans un nouveau contexte ?

Le conte populaire au Vietnam

Les contes populaires appartiennent au grand ensemble que constitue la littérature populaire ancestrale du Vietnam, dont les premières expressions remontent au royaume semi-léendaire de Đông Sơn, en 700 avant Jésus-Christ. C'est dans une histoire plurimillénaire que s'est constituée la nation vietnamienne, qui aime à faire remonter son origine à l'union légendaire d'un dragon venu de la mer et d'une fée des montagnes, qui auraient donné naissance à une centaine de fils parmi lesquels le fondateur de la toute première dynastie du pays. Réalité et mythologie s'entremêlent donc dès le tout premier âge de la nation naissante, qui se constitue progressivement au Sud-est de l'Asie, dans l'un berceaux de la civilisation orientale. Il est en effet aujourd'hui attesté que le territoire vietnamien a été peuplé par l'homme dès le paléolithique et que les premières traces d'animisme remontent à l'arrivée des « proto-maltais », civilisation de type néolithique. Au cours de l'histoire, les contes mythiques ont laissé place aux contes historiques puis aux contes égrillards, constituant progressivement un ensemble diégétique volumineux et hétérogène.

Si les contes occupent une place d'envergure au sein de l'ensemble de la littérature folklorique nationale, ils côtoient aussi d'autres formes d'expression : les romans en vers, les fables, les dictons et proverbes mais aussi les Vè, courts textes en vers traitant de l'actualité, et les Ca Dao, plus proches des chansons populaires. Comment, dès lors, situer le conte populaire au sein de la littérature folklorique vietnamienne ? Différentes tentatives de classification ont été proposées au cours du 20^{ème} siècle par les chercheurs. Certaines d'entre elles sont d'ordre générique. Huu Ngoc et Françoise Corrèze⁵ en livrent une version à la fois exhaustive et chronologique dans leur anthologie, qui présente toutefois pour inconvénient de ne pas détacher le système du conte populaire des autres composants de la littérature orale :

⁵ HUU NGOC et CORREZE, Françoise, *Anthologie de la littérature populaire du Viêt-nam*, Paris, L'Harmattan, France, 1982.

- les mythes : les mythes cosmogoniques et les mythes totémiques
- les contes historiques et les contes sociaux
- les romans en vers
- les fables
- les contes égrillards
- les *Vé*
- les dictons et proverbes
- Les chansons populaires : les *Dan Ca* et les *Ca Dao*

Ce classement a pour intérêt de replacer chacune des formes dans son contexte historique d'émergence mais ne rend pas compte de la parenté de forme, courte et en prose, qui lie les mythes, les contes et les contes égrillards. Georges Cordier, dans ses *Morceaux choisis d'auteurs annamites*⁶ proposait en 1932 une classification plus restreinte qui a quant à elle pour principal inconvénient de ne faire aucune mention d'un certain nombre de formes d'expressions (les *Vé*, les fables, les contes égrillards, les romans en vers notamment) :

- les *phuong-ngôn* et les *ngan-ngu* : les proverbes et dictons
- les *ca-dao* : les chansons populaires
- les *truyên cô tích* : les légendes populaires et historiques⁷

D'autres propositions portaient essentiellement sur les composants internes au système du conte : Nguyen Vân Hoc, comme le rapporte Florent Zucchelli⁸ dans son ouvrage, avait divisé son recueil en deux tomes, dont le premier était consacré aux « gens » et le second aux « animaux ». Florent Zucchelli œuvre lui-même à une classification plus téléologique, distinguant les contes à rires, les contes à morale, les contes de fantaisie et les contes sociaux. Nous nous référerons de préférence à la classification de Huu Ngoc et Françoise Corrèze, qui nous semble la plus précise, et regrouperons sous l'appellation de « contes populaires » toutes les formes en prose de la littérature folklorique vietnamienne : les mythes cosmogoniques et totémiques, les contes historiques, sociaux et égrillards.

Qu'est donc un conte populaire vietnamien ? Michèle Simonsen⁹ définit le conte folklorique, également dit populaire par opposition à la littérature des élites, comme un

⁶ CORDIER, Georges, *Morceaux choisis d'auteurs annamites*, Hanoi, éditions Lê Van tân, 1932.

⁷ *Ibidem*, pp. 23 24.

⁸ ZUCHELLI, Père Florent, *Contes populaires du Viêtname d'autrefois*, Paris, Coconnier éditeur, 1968, p. 8.

⁹ SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, PUF, Que sais-je ? N° 1906, 1981.

« certain type de récit en prose d'événements fictifs transmis oralement ». Cette définition sommaire a pour mérite de contenir les trois critères habituellement acceptés par les folkloristes :

- il s'agit d'un texte narratif non versifié, à la différence de la chanson populaire
- sa matière diégétique relève obligatoirement de l'imaginaire
- il se transmet originellement par voie orale

Chacun de ces critères peut se révéler plus ou moins prononcé en fonction de l'aire culturelle qui est prise pour référentiel : la traditionnelle dichotomie occidentale entre prose et poésie ne s'applique guère aux contes africains, qui, par leur rythme et leur musicalité, transgressent les frontières de la forme. De même, le conte folklorique vietnamien présente quelques caractères distincts qu'il convient à présent d'évoquer.

En premier lieu, et ceci constitue une différence majeure avec la tradition folklorique occidentale ou africaine, il n'a pas toujours été colporté à l'oral. Dans la plupart des aires culturelles, le patrimoine folklorique s'est longtemps transmis verticalement (c'est-à-dire « de génération en génération ») et oralement avant que ne se mettent en place de grandes campagnes de collecte qui aboutirent à une transcription écrite (au 19^{ème} siècle pour le folklore français, sous l'influence des romantiques, durant les périodes de colonisation en Afrique noire, pour se limiter à ces deux exemples). Cette période de grande collecte est bien intervenue au Vietnam, au milieu du 20^{ème} siècle, mais le patrimoine recueilli n'était pas uniquement constitué de contes « oraux » : un nombre conséquent de contes existaient déjà sous une forme écrite, souvent recueillis ou imaginés par des lettrés influencés par l'envahisseur chinois (le pays est occupé tout au long du premier millénaire après Jésus-Christ et entre 1407 et 1427) :

Nous avons constaté que la majorité des contes est connue depuis les premières traces écrites dans les sources traditionnelles vietnamiennes. [...] Du fait du caractère avant tout oral du conte, nous supposons que ces contes sont connus du monde rural et que des mouvements d'interactions existent entre la littérature écrite et orale. (...) Dans notre sujet, nous partons de l'hypothèse que la littérature orale des contes s'est approprié des éléments de la littérature écrite en l'adaptant au caractère oral¹⁰.

Ainsi, nous avons affaire, dans le cas de la littérature folklorique vietnamienne à un « double colportage » à la fois oral, au sein des milieux paysans et des cellules familiales, et écrit, grâce aux lettrés influencés par le confucianisme. Certains contes passaient d'une forme à l'autre,

¹⁰ NGUYEN Annie Thanh Ngoc, *Les représentations de l'identité nationale d'après l'étude des contes vietnamiens de 1920 à 1945*, Lyon, mémoire de DEA dirigé par M. Christian Henriot, Université Lumière Lyon 2, 2005, p. 125.

comme par exemple la célèbre « Histoire de la Femme vertueuse de Khodi Châu », née sous la plume du lettré Nguyen Du (dans son *Vaste recueil de légendes merveilleuses*¹¹ datant du 16^{ème} siècle) et intégrée au patrimoine oral avant de réapparaître sous forme écrite dans deux recueils de notre corpus (sous le titre « L'ombre du père » chez Minh Tran Huy¹² et « La jeune femme de Nam Xuong » chez Pham Duy Khiem¹³). Conséquence de ce double mode de transmission, les marques d'oralité sont beaucoup moins saillantes dans les contes vietnamiens que, par exemple, dans les contes africains. Une autre explication à la ténuité du nombre de ces traits nous conduirait à la question de leur espace de diffusion : au Vietnam, c'est la cellule familiale qui prime, et les contes sont racontés en comité réduit, en toute intimité et discrétion. Il n'y existe pas vraiment d'équivalent du griot africain, qui assure une diffusion régulière et vivante des diégèses folkloriques à un large public avec lequel il interagit. C'est pourquoi les contes vietnamiens nous semblent relativement compatibles avec une forme écrite dans leur forme originelle.

Le second critère du conte populaire, de même, ne s'applique que partiellement aux contes vietnamiens. En effet, si la matière diégétique est majoritairement imaginaire et merveilleuse dans les mythes et les contes historiques, les contes égrillards et sociaux peuvent être teintés d'un réalisme souvent trivial.

En revanche, le dernier critère, l'expression en prose, est particulièrement saillant quand l'on considère que l'essentiel de la littérature écrite est en vers, la poésie jouissant d'une aura particulière dans le pays (la langue vietnamienne comportant six tons, les possibilités rimiques sont multiples).

Qui était donc à l'origine de ces contes ? On a souvent parlé de création collective pour les contes populaires, mais, comme le souligne Duong Dinh Khue, c'est plutôt de l'appropriation collective du récit d'un individu qu'il s'agit :

Il serait donc préférable, à notre avis, de substituer au critère de la création collective celui de l'appropriation publique. Cela n'infirme d'ailleurs en rien le fait que la littérature populaire est parfois réellement le fruit d'une création collective, car la rédaction qui nous parvient maintenant n'est probablement pas la rédaction originale qui a dû subir au cours du temps de

¹¹ NGUYEN Du, *Vaste recueil de légendes merveilleuses*, traduit du vietnamien par Nguyen-Tran-Huan, Paris, éditions Gallimard/Unesco, collection « Connaissance de l'Orient », 2004 (première édition en 1989).

¹² MINH TRAN HUY, *Le lac né en une nuit et autres légendes du Viêtnam*, Arles, Actes Sud, collection Babel, France, 2008.

¹³ PHAM Duy Khiem, *Légendes des terres sereines*, Paris, Mercure de France, 1989.

multiplés modifications¹⁴.

Comme c'est le cas pour la majorité des littératures folkloriques, la diffusion des contes populaires vietnamiens s'est au demeurant toujours effectuée en marge des courants officiels.

Cet écart se manifeste à plusieurs niveaux :

- Le colportage : nous avons parlé d'un statut mixte de colportage pour le conte populaire (oral/écrit) tandis que les lettrés diffusent leurs œuvres par écrit dès l'indépendance du 10^{ème} siècle.

- Le genre : le conte populaire est exclusivement en prose, ce qui constitue une exception au sein du système littéraire vietnamien.

- La langue : l'on suppose aujourd'hui que la littérature orale se colportait en langue purement vietnamienne sous l'occupation chinoise. Florent Zucchelli rapporte cette anecdote, d'après le rapport d'un ambassadeur chinois du 10^{ème} siècle :

Lê Dai Hanh était vêtu de très beaux habits de soie rouge ornée, ainsi que son bonnet, de perles véritables. Il chanta plusieurs fois des chansons à boire, mais nous n'en comprimes pas les paroles. Or si ce lettré chinois ne put saisir le sens de ces couplets, nous pouvons en conclure avec certitude qu'ils étaient en annamite vulgaire et non en langue officielle sino-annamite¹⁵.

- Les thèmes : alors que la littérature « officielle » a fortement intégré l'influence chinoise, la littérature populaire porte sur des thèmes nationaux ou universels, comme le précise Yves Lacoste.

Si dans la littérature des lettrés vietnamiens les modèles chinois et les thèmes confucéens sont restés longtemps fort importants, c'est en revanche dans la littérature populaire que s'est manifesté le plus l'originalité de la culture nationale. D'ailleurs ne devrait-on pas dire que, dans cette littérature populaire vietnamienne, les thèmes que l'on considère comme d'origine indienne ou chinoise sont, en vérité, des thèmes quasi-universels que l'on retrouve, plus ou moins importants, dans les mythes de tous les peuples, aussi bien ceux d'Europe, d'Afrique ou d'Amérique¹⁶?

Le conte de « Tam et Cam » illustre bien cette double dimension : l'histoire universelle de Cendrillon, que l'on retrouve aussi bien en Afrique noire qu'en Europe, est associée à des éléments caractéristiques de la culture vietnamienne : la chique de bétel (une coutume spécifique aux pays d'Asie du Sud), l'aréquier, qui est un type de palmier produisant un fruit rouge orangé appelé « noix d'arec » (un *leitmotiv* dans le folklore national, qui intervient dans

¹⁴ DUONG Dinh Khue, *La littérature populaire vietnamienne*, Thanh-Long éditions, Saigon, 1976, p. 4.

¹⁵ ZUCHELLI, Père Florent, *op. cit.* p. 9, p. 26.

¹⁶ HUU NGOC et CORREZE, Françoise, *op. cit.* p. 8, p. 6.

de nombreux contes), ou encore le poisson *bông*, que l'on trouve fréquemment dans les littoraux du pays. C'est donc un conte à la fois national et universel qui nous est présenté, détaché des thèmes confucéens qui sont l'apanage de la « grande littérature » vietnamienne.

Plus tardivement, au 20^{ème} siècle, c'est l'influence européenne qui se fait ressentir : « les auteurs de formation traditionnelle cèdent la place à des écrivains qui ont appris à connaître la littérature française et occidentale¹⁷ ». C'est donc en préservant sa dimension nationale et en résistant à l'influence des envahisseurs étrangers que la littérature populaire a fini par se singulariser, et par là même à devenir marginale.

Une autre caractéristique de ce système alternatif est qu'il doit être enrichi des légendes d'une soixantaine d'ethnies minoritaires, dotées d'une culture et d'une langue propre. Cette diversité favorise le développement de nouvelles versions des contes, d'emprunts mutuels et de façon générale le renouvellement des diégèses, transformées et réadaptées de peuple en peuple. Parfois, le folklore d'une ethnie reculée peut être totalement hermétique au folklore national : c'est ce que nous révèle l'étude du texte *Le peuple de la jungle*¹⁸ de Gabrielle Bertrand, qui inclut une demi-douzaine de légendes du peuple Moï, l'ethnie majoritaire du Vietnam, parmi lesquelles aucune ne trouve un semblant d'écho avec les légendes présentées dans les anthologies de littérature populaire nationale.

Le système folklorique vietnamien est donc un système auto-transformant, marginal et aux frontières fluctuantes. Le passage à l'écrit s'est effectué de façon progressive, rhapsodique tout d'abord, avec quelques lettrés comme Vũ Quỳnh et Kieu Phu qui publièrent sous la première période Lê un *Recueil d'histoires étranges du Linh Nam*, puis scientifique au 20^{ème} siècle. On a coutume d'attribuer la première collecte véritablement conséquente à Nguyen-Vân-Ngôc au début des années 1930. Pour transcrire ces contes, « il a parcouru tout le pays ; il a écouté les paysans ; il a comparé les récits, tout en rejetant ce qui pouvait venir de l'imagination trop riche de conteurs trop abondants¹⁹ », un travail exhaustif menant à la publication, en 1932, du *Tryên cô Nuoc Nam*, les *Vieux contes du pays du Sud*. Dès lors, la littérature populaire a entièrement changé de mode de transmission, et les collectes

¹⁷ NGUYEN Khac Vien, NGUYEN Van Hoan et HUU NGOC, *Anthologie de la littérature vietnamienne; Tome 1, Des origines au 17^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000 (première édition : éditions en langues étrangères, Hanoi, 1972), p. 19.

¹⁸ BERTRAND Gabrielle, *Le Peuple de la jungle, Hommes bêtes et légendes du pays Moï*, Paris, éditions « Je sers », 1952.

¹⁹ ZUCHELLI Père Florent, *op. cit.*, p. 9 , p. 8.

successives sont devenues indissociables d'un nouvel enjeu : celui de l'exportation.

L'exportation du conte populaire vietnamien

Dans le cas particulier du Vietnam, il est intéressant de constater que trois facteurs se sont associés pour lier les collectes de contes populaires à leur exportation presque simultanée en France :

- le développement d'un souci de patrimonialisation des cultures des colonies en France
- l'essor des recherches sur le conte populaire par les ethnologues vietnamiens
- le développement de l'écriture *qũoc ngu* en alphabet latin, qui favorise les traductions et les échanges entre chercheurs des deux nationalités

Si les études du folklore vietnamien bénéficient d'un essor certain au 19^{ème} et au 20^{ème} siècle, c'est pourtant au 16^{ème} siècle qu'il faut rechercher les premières traces d'exportation de la culture populaire vietnamienne en Europe. Si de grands voyageurs comme Marco Polo en 1280 ou Odoric de Pordenone vers 1320 y avait déjà fait escale, c'est surtout à cette période que l'Europe prend réellement conscience de l'enjeu commercial que peut représenter le pays : les Portugais, bientôt suivis par les Hollandais débarquent alors massivement sur les côtes pour y installer des comptoirs. Les premiers missionnaires catholiques affluent du vieux continent pour évangéliser la population et rédigent dans leur langue natale les premières études consacrées au Vietnam et à ses traditions. En France, c'est le Jésuite Alexandre de Rhodes qui établit les passerelles les plus importantes en publiant notamment son *Relazione de' felici successi dell'arte nel regno di Tunchino* à Rome en 1650²⁰. Les contes populaires restent toutefois encore relativement dans l'ombre ; il faut dire que les seules traces écrites dont les missionnaires auraient pu prendre connaissance se limitaient à quelques textes de lettrés qui, par souci de patriotisme, s'attachaient à mettre en évidence les « traits originaux de leur patrie²¹ » et à mythifier les dynasties impériales :

Les auteurs ont d'ailleurs tendance à dénaturer les mythes et légendes pour prêcher la fidélité au Roi, Fils du ciel et incarnation de la Nation. [...] Les êtres surnaturels étaient conviés à la lutte contre les envahisseurs et les calamités naturelles. Faire régner la paix et la sécurité dans les villages revenait aux génies tutélaires. Il va sans dire que les lettrés imprègnent leurs recueils folkloriques de l'éthique confucéenne, se faisant ainsi défenseurs de classes féodales, du chef de famille et de l'homme au détriment de la femme²².

²⁰ ZUCHELLI Père Florent, *op. cit.*, p. 9, p. 31.

²¹ HUU NGOC et CORREZE, Françoise, *op. cit.*, p. 8, p. 17.

C'est seulement au 19^{ème} siècle, au moment du début de la colonisation française qui commence en 1858, que des recherches folkloriques plus objectives et approfondies vont être menées. Huu Ngoc et Françoise Corrèze distinguent trois courants de recherches principaux, qui se côtoient et s'associent parfois, sans pour autant se confondre :

- Les recherches menées par les Français missionnés : « des administrateurs, des prêtres catholiques sur les traces des missionnaires européens du 17^{ème} et du 18^{ème} siècle, des officiers ou des médecins²³... ». La méthodologie est dite « rigoureuse » mais les travaux publiés sont teintés d'eurocentrisme et parfois d'une certaine condescendance vis à vis des populations concernées, voir d'un esprit colonialiste qui dénature totalement l'esprit de la littérature populaire.

- Les anciens lettrés continuent à publier des travaux, toujours fortement inspirés par l'éthique confucianiste, en développant une attention particulière aux *Ca Dao*.

- Apparaissent des intellectuels progressistes vietnamiens, surnommés par Huu Ngoc et Françoise Corrèze les « lettrés modernisés²⁴ », qui écrivent en langue romanisée, le *quôc ngu*. Des œuvres conséquentes pour l'étude du folklore sont publiées dans les années 30 et 40, parmi lesquelles le fameux *Truyện cô nuoc Nam (Vieux contes populaires)* de Nguyen Van Hoc.

C'est toutefois après la révolution de 1945 et la proclamation de l'indépendance du Viêt-nam par Ho Chi Minh que l'attention portée aux contes populaires va croître de façon exponentielle. Les causes de cet engouement sont diverses mais peuvent être plus particulièrement imputées à l'éveil de la veine nationaliste et patriotique qui commence à prendre corps :

Les causes qui permirent l'éclosion du folklore²⁵ sont multiples, depuis le besoin d'évasion, la nostalgie du passé, le goût de l'exotisme, l'essor de la curiosité scientifique, des critiques littéraires et artistiques jusqu'à la colonisation, elle-même souvent liée à l'évangélisation. Mais sans doute un des facteurs essentiels reste-t-il la revalorisation du patrimoine culturel indissociable de l'éveil des nationalités et du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Au Viêt-Nam, la collecte et l'étude de la littérature populaire sont doublement importantes : elles contribuent à la fois au recouvrement de l'identité réelle et à l'édification d'une culture nationale et socialiste. La recherche de cette identité était nécessaire après les siècles de dominations étrangères qui jalonnent l'histoire du Viêt-nam²⁶.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ Ici « folklore » n'est pas pris au sens de « littérature folklorique » mais de « science de la littérature folklorique ».

En dépit des circonstances historiques, le travail des Français et des Vietnamiens sur le folklore continue à se poursuivre, avec des passerelles de plus en plus stables qui continuent de favoriser l'exportation des contes populaires en France : les sociétés savantes et les Ecoles spécialisées comme l'Ecole française d'Extrême-Orient ou la Société des Etudes Indochinoises continuent d'associer des chercheurs français à des intellectuels vietnamiens pour « édifier une culture nationale liée à la métropole », et de nombreux ethnologues, comme Gabrielle Bertrand, publient à leur retour du Vietnam des récits de voyages faisant la part belle aux légendes locales.

L'intérêt porté par les Vietnamiens à leur folklore reste par la suite très grand au cours de la période postcoloniale, où les colloques et les séminaires se multiplient jusqu'à la création d'un Institut du Folklore en 1980, qui unit les recherches des Vietnamiens du Nord et du Sud. Plus d'un siècle après les collectes massives des légendes et des contes populaires français, c'est donc une prise de conscience similaire de la nécessité de préserver le patrimoine oral du Vietnam qui a poussé le colonisateur à favoriser et à participer au grand mouvement de recherche vietnamien qui a pris place au milieu du 20^{ème} siècle : la première étape de l'exportation du folklore national en Occident est réalisée, et de nombreuses publications jalonnent l'intégration progressive du patrimoine vietnamien au paysage éditorial français. C'est d'ailleurs selon des modalités identiques mais moins abouties que ce même folklore a pu être exporté aux Etats-Unis au cours de la seconde moitié du 20^{ème} siècle.

Ce n'est toutefois pas sur cette première étape essentielle de l'exportation « coloniale » que s'attardera cette étude mais sur le prolongement de cette exportation. En effet, une fois passée la période de transmission par les missionnaires, ce sont de nouveaux acteurs qui ont pris le relais, que l'on pourrait classer en deux catégories :

- Les occidentaux passionnés : des chercheurs, des conteurs comme Yveline Feray, des écrivains français qui ont poursuivi un travail de recherche pour entretenir la présence du folklore vietnamien en France.
- Les écrivains immigrés ou enfants d'immigrés qui, engagés dans une quête à la fois érudite et personnelle, publient des recueils de contes du pays d'origine dans le pays d'adoption et, pour la majorité d'entre eux, dans la langue du pays d'adoption : c'est le cas de Thich Nhat Hanh (*The Dragon Prince*) et du couple Dyer Vuong (*The Brocaded Slipper*) aux Etats-Unis,

²⁶ *Ibid.*, pp. 13/14.

de Pham Duy Khiem (*Légendes des terres sereines*), de Nguyen Van Hûyen (*Les chants alternés des garçons et des filles en Annam, La civilisation annamite*) ou de Minh Tran Huy (*Le lac né en une nuit*) en France.

C'est sur le travail de ces écrivains expatriés que se propose de se pencher cette étude. En effet, si le travail des missionnaires comme celui des occidentaux passionnés vise généralement à une simple collecte du folklore, transcrit, traduit et assorti de commentaires, celui des écrivains immigrés s'associe à une quête personnelle et littéraire. Pour ces auteurs, contrairement aux missionnaires qui « s'exportent » physiquement en même temps que leurs contes, l'exportation physique est déjà réalisée lorsque le désir de faire renaître un patrimoine folklorique d'origine se concrétise : Minh Tran Huy ou encore Pham Duy Khiem vivent alors en France. Il s'agit donc plutôt d'une quête rétrospective et introspective que d'une simple translation géographique des diégèses : ces écrivains vont partir en quête du folklore non seulement pour participer de sa distribution en Occident mais aussi pour se l'approprier, le retravailler, en faire « leur » œuvre.

Parmi cette génération d'auteurs-passeurs de culture, trois se distinguent par leur succès commercial et d'estime, ainsi que par leur parcours atypique : Pham Duy Khiem, l'auteur des *Légendes des terres Sereines*²⁷ (Prix littéraire d'Indochine, publié en 1942), Thich Nhat Hanh, qui réédite en 2007 son *Van Lang di su* (publié pour la première fois à Hanoi en 1977) dans une version internationale intitulée *The Dragon Prince*²⁸, et Minh Tran Huy, écrivain remarquée en France avec son second roman *La Double Vie d'Anna Song*, qui a également publié en 2008 un recueil de légendes vietnamiennes intitulé *Le Lac né en une nuit*²⁹. Trois auteurs aux parcours très différents, qui partagent la caractéristique d'avoir été liés au Vietnam d'une manière ou d'une autre et d'avoir un jour choisi de réécrire son folklore. Pham Duy Khiem, né à Hanoi en 1908, quitte le Vietnam pour poursuivre ses études en France : il est le premier Annamite à être reçu à l'École Normale Supérieure en 1931 et à l'Agrégation quatre ans plus tard. Tour à tour auteur de romans (dont le plus célèbre s'intitule *Nam et Sylvie*, en 1957) d'une fiction biographique (*La place d'un homme, D'Hanoi à la Courtine*, 1942) et homme politique (il est ambassadeur du Vietnam en France en 1956 et 1957), il

²⁷ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ THICH NHAT HANH, *The dragon Prince – stories and legends from Vietnam*, traduit et adapté du vietnamien par Mobi Warren, Berkeley, Parallax Press, 2007 (adaptation occidentale du *Van Lang Di Su*, publié pour la première fois au Vietnam en 1974).

²⁹ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11.

publie une première version des *Légendes des Terres sereines*³⁰ à Hanoi en 1942, rééditée en France en 1951.

Thich Nhat Hanh, né sous le nom de Nguyen Xuân Bao en 1926 à Thua, est quant à lui un moine bouddhiste de renommée internationale, militant pour la paix. Proposé pour le Prix Nobel de la Paix en 1967 par Martin Luther King, il immigre en France sous le statut de réfugié politique en 1972, où il crée un centre de retraite spirituelle, Plum Village, et rédige en vietnamien le *Van Lang di su*, qui donnera, vingt ans plus tard, naissance à l'un des recueils de contes vietnamiens les plus célèbres au monde, *The Dragon Prince*. Il s'agit du seul recueil du corpus à avoir été, dans un premier temps, écrit en vietnamien. Il nous a toutefois semblé pertinent de l'inclure dans notre étude, car la version internationale, retravaillée et traduite par un proche collaborateur de l'auteur, Mobi Warren, se présente comme une œuvre à la fois distincte de sa première version et à la diffusion bien plus importante : les nouvelles traductions du recueil prennent d'ailleurs pour texte-support *The Dragon Prince* et non le *Van Lang di su*. Il nous paraît au demeurant intéressant, dans le cadre d'une mise en perspective, d'étudier un texte qui n'est pas seulement destiné à un marché français, mais à une diffusion beaucoup plus large : il nous permet d'étendre notre propos à une appropriation « occidentale » du folklore vietnamien.

Minh Tran Huy est la seule de ces trois auteurs à n'avoir jamais vécu au Vietnam. Née en 1979 à Clamart, fille de Vietnamiens expatriés, elle fait des études brillantes au Lycée Henri IV et à Sciences-Po Paris avant de devenir rédactrice en chef adjointe au *Magazine Littéraire*, chroniqueuse sur *Des Mots de minuit*, l'émission culturelle de France 2, et *Jeux d'épreuves* sur France Inter. Elle publie *Le Lac né en une nuit* deux ans après son premier roman *La Princesse et le Pêcheur* (2006) et le présente comme un prolongement de ce récit.

Trois auteurs à la fois liés au Vietnam et à la France, voire aux Etats-Unis dans le cas de Thich Nhat Hanh, qui portent un regard différent sur un même objet : profondément mélancolique chez Minh Tran Huy, emplie de pudeur et de sérénité chez Pham Duy Khiem, spirituel chez Thich Nhat Hanh.

Nous partirons du *Dragon Prince*, du *Lac né en une nuit*, et des *Légendes des Terres sereines* pour nous interroger sur la problématique suivante : dans quelle mesure la publication de recueils de contes populaires vietnamiens en Occident par des expatriés ou des

³⁰ PHAM Duy Khiem, *Légendes des terres sereines*, Hanoi, Imprimerie G. Taupin & Cie, 1942.

enfants d'expatriés a-t-elle marqué un changement de statut de ce folklore, qui a vu sa condition d'objet patrimonial subvertie pour devenir un support de création littéraire ? En quoi ces réinventions, loin de constituer des aliénations du folklore, en ont plutôt assuré la réactivation, le prolongement actif dans une aire culturelle nouvelle ?

Il s'agira dans un premier temps de comparer les contes recueillis par les ethnologues et les chercheurs avec les contes de nos écrivains franco-vietnamiens : dans quelle mesure sont-ils restés fidèles au folklore d'origine ? Ne doit-on pas envisager ces recueils comme les testaments d'une culture populaire vietnamienne ancestrale, qui, en s'exportant en Occident, véhiculent avant tout un savoir patrimonial ?

Une analyse plus approfondie nous suggèrera toutefois que ces recueils dépassent leur simple valeur heuristique pour s'affirmer en tant que véritables œuvres littéraires, qui imitent et réinventent leur modèle folklorique pour l'adapter à une aire culturelle d'adoption. En ce sens, ces recueils se font dépositaires d'une poétique de « l'entre-deux », tant sur le plan générique que sur celui du référent culturel.

Enfin, il s'agira de mettre en évidence la singularité de chacune des œuvres et d'appréhender les recueils comme des espaces de rencontre entre un patrimoine commun et un auteur franco-vietnamien contemporain : le folklore se fait réflexif et intime.

**Chapitre I - La palingénésie d'un système
folklorique éteint : des recueils-patrimoine**

Le folklore vietnamien, comme une grande partie des folklores du monde au 21^{ème} siècle, n'est plus considéré comme un folklore actif : les spécialistes, comme Florent Zucchelli, considèrent que les diégèses populaires ont cessé de se renouveler au 16^{ème} siècle et que leur colportage oral s'est fortement réduit au début du 20^{ème} siècle. Bien entendu, le cercle familial reste encore aujourd'hui un lieu privilégié de transmission des contes, et il serait une erreur de considérer que les contes sont devenus une matière diégétique totalement fixée : des espaces de diffusion perdurent encore de nos jours. En revanche, il est indéniable que la dimension « patrimoniale » du conte a pris le dessus sur sa dimension active : les chercheurs ont pris la place des grands-mères, les livres illustrés celle des paroles anciens, et les écoles ont remplacé les conteurs. On ne cherche aujourd'hui plus tant à renouveler le système folklorique vietnamien qu'à le préserver et à l'étudier : c'est en ce sens l'on pourrait parler de « folklore éteint » ou peut-être plus justement de « folklore semi-éteint ». C'est donc tout un héritage culturel que sont chargés de transmettre les recueils de notre étude : ils se font les vecteurs d'un savoir littéraire, historique et spirituel sur le Vietnam ancien.

Dans quelle mesure *Le Lac né en une Nuit*, les *Légendes des Terres sereines* et *The Dragon Prince* constituent-ils donc les testaments d'une culture populaire vietnamienne ancestrale, qui, en s'exportant en Occident, véhiculent avant tout un savoir patrimonial ?

Il s'agira de mettre en évidence les modalités de résurgence d'un savoir avant tout littéraire, par le biais de la transmission d'un patrimoine diégétique, mais aussi historique, étiologique et ethnologique : l'une des caractéristiques du conte vietnamien est d'avoir constamment noué avec le réel des rapports de coréférence et de réflexivité. Enfin, nous nous placerons dans une perspective qui a souvent été celle des folkloristes étrangers du 20^{ème} siècle : en quoi la lecture d'un conte populaire nous éclaire-t-elle sur l'esprit et la morale des premiers Vietnamiens ? Nos recueils de constituent-ils pas la voie d'accès à la spiritualité du Van Lang³¹ ?

³¹ La première nation vietnamienne, dont les traces remontent à près de trois millénaires avant Jésus-Christ.

I. LA RÉSURGENCE D'UN PATRIMOINE DIÉGÉTIQUE

I.1. La remotivation de paradigmes folkloriques ancestraux³²

S'il est difficile de déterminer avec précision l'origine des mythes et des premiers contes Vietnamiens, l'on sait aujourd'hui avec certitude que ceux-ci existaient déjà dans la civilisation de Đông Sơn, le tout premier Etat vietnamien reconnu par les historiens, au 7^{ème} siècle avant Jésus-Christ :

A l'époque des rois Hùng où les premiers Vietnamiens se rassemblaient déjà en une confédération tribale, la mythologie primitive, fondée sur les forces de la nature, aurait évolué vers des récits glorifiant l'héroïsme collectif, prenant une teinte nationale plus précise³³.

Il est troublant de constater que les légendes totémiques renvoient à une période antérieure à l'origine historique de la nation et à la constitution du royaume de Đông Sơn : l'Histoire des Vietnamiens, pourrait-on dire, commence dans le mythe. Deux versions coexistent quant à l'origine du premier Etat :

- L'explication historique voudrait qu'elle résulte de l'unification de plusieurs tribus de la vallée du fleuve rouge au 7^{ème} siècle avant Jésus-Christ. Elles regroupaient alors des Austronésiens, des Thaïs et des Viêts.

- L'explication mythique se trouve dans un conte qui porte généralement le nom de « Le dragon et l'immortelle ou les origines légendaires du peuple viêt » (chez Minh Tran Huy) avec quelques variantes (la « fée » dans l'*Anthologie de la littérature populaire du Viêt-Nam* ou la « *tiên* » chez Pham Duy Kiem à la place de « l'immortelle ») : c'est l'union légendaire de ces deux créatures qui aurait donné naissance au premier roi Hùng, le fondateur du Đông Sơn. Le Dragon Lac Long Quân, incarnation des plaines marécageuses, aurait en effet épousé Âu Cơ, l'Immortelle des montagnes, pour donner naissance à cent fils avant de la quitter pour rejoindre la mer avec la moitié de leur progéniture. Cinquante fils auraient ainsi pris possession des plaines et des littoraux, tandis que les cinquante autres se seraient installés sur les Hauts Plateaux. Les fils des littoraux furent associés aux forces de la nature, ancêtres des

³² Cette chronologie littéraire a été établie d'après la préface de deux ouvrages : HUU NGOC et CORREZE, Françoise, *op. cit.* p. 8, en comparaison avec NGUYEN Khac Vien, NGUYEN Van Hoan et HUU NGOC, *Anthologie de la littérature vietnamienne, Tome 1, Des origines au 17^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000 (première édition : Hanoi, éditions en langues étrangères, 1972).

³³ HUU NGOC et CORREZE, Françoise, *op. cit.* p. 8, p. 25.

rois Hung, tandis que les fils des montagnes devinrent le symbole de la culture : le Viêtnam était né.

Légendes et mythes semblent donc avoir épousé le quotidien des Vietnamiens dès les premiers temps de la nation. C'est dans le recueil de Minh Tran Huy que l'on retrouve le plus de contes de ce paradigme : aux côtés de la légende du « Dragon et l'immortelle », nous pourrions citer celui des « Deux génies et la princesse », de « l'Homme et l'esprit maléfique », ou « Pourquoi la mer est salée ». De même, « Le fleuve d'argent » chez Pham Duy Khiem, ou « The Dragon Prince » et « The Magic Warrior » chez Thich Nhat Hanh ont vraisemblablement commencé à être colportés au cours de cette ère ancestrale. Le conte de « L'arbalète magique », présent dans les trois recueils (sous les titres de « The Spiral Place » et « Blood Pearls » chez Thich Nhat Hanh, de « L'arbalète magique » chez Minh Tran Huy et de « Mi Châu ou l'Arbalète surnaturelle » chez Pham Duy Khiem), évoque quant à lui le successeur des Hung, le souverain An Duong, fondateur du royaume d'Âu Lac qui aurait perdu son trône à cause d'une arbalète magique dérobée par Trieu Da, le général chinois.

A ces premiers mythes totémiques ou cosmogoniques succédèrent les premiers contes historiques et sociaux, contemporains de la domination chinoise, qui s'étendit du 1^{er} au 10^{ème} siècle après Jésus-Christ. De cette période nous datons quelques récits importants de la littérature folklorique vietnamienne, comme « Tâm et Cam », une version plus violente du « Cendrillon » occidental, ou encore « Le santal d'amour ». Les contes se détournent du merveilleux et du légendaire pour s'intéresser à des figures humaines emblématiques ou anonymes, qu'ils mythifient : les sœurs Trung, résistantes acharnées à l'invasion chinoise, la reine Y Lan, qui inspire le personnage légendaire de Tâm, un simple pêcheur ou un bûcheron (dans « le santal d'amour » et « le bûcheron Thach Sanh »). Ces contes constituent la matière principale de nos trois recueils : « L'ombre du père », « Or et caramboles », « La princesse et le pêcheur » chez Minh Tran Huy, « La sainte et l'enfant », « Le songe de Nam Kha », « Chu Đông Tu et la princesse », « Nhi Khanh ou la femme du joueur » chez Pham Duy Khiem, ou encore « The Areca Tree » ou « Watermelon Seeds » chez Thich Nhat Hanh en sont les exemples les plus emblématiques.

Au 10^{ème} siècle, le général Ngô Quyên profite de l'affaiblissement de la dynastie chinoise

des Tang pour se soulever et fonder la dynastie Ngô, à laquelle succède, en 1010, la première grande dynastie impériale des Ly : le Viêt Nam acquiert son indépendance. De nouveaux contes font alors leur apparition dans un registre différent des premiers : les contes dits « égrillards » ou « contes à rire » s'attaquent aux travers de la société en ridiculisant les puissants, avec humour, grossièreté ou sagesse :

Certains contes égrillards provoquent le rire à la manière des farces, sans intention satirique. Telle l'histoire des trois dormeurs. Le premier éprouvant une démangeaison à la cuisse gratte celle de son voisin jusqu'à l'en faire saigner.... Le troisième se réveillant à demi, prend ce sang pour de l'urine... D'où une suite de malentendus comiques !

D'autres contes, érotiques, en réaction à la pudibonderie, ou simplement grossiers (...) ridiculisent la morale confucéenne hypocrite et faussement puritaine. Tel l'exemple du bonze pincé aux lèvres par un crabe de rizière alors qu'il voulait... de trop près... dégager l'animal accroché au sein d'une jeune paysanne gourmande.

Mais la plupart de ces contes expriment la sagesse du peuple qui décoche ses flèches contre les travers d'autrui. Ils s'attaquent à tous, surtout aux riches et aux grands, notables, mandarins et propriétaires exploitant les humbles³⁴.

L'on ne trouve trace de ces contes égrillards que dans le recueil de Pham Duy Khiem : « Ivre ou lucide, trouble ou peur », « Le tailleur et le mandarin » et « Vous avez raison » se rapportent de façon assez évidente au genre. Minh Tran Huy et Thich Nhat Hanh ont quant à eux privilégié des contes plus longs, plus épiques et féériques.

Il semblerait que les contes populaires aient fini par céder la place à de nouvelles formes d'expression au cours du 16^{ème} siècle, avec l'arrivée des Européens. Les formes courtes, comme les fables et les charades, se développent sous la période de décadence féodale, puis apparaissent les romans en vers et les Vécés aux alentours du 18^{ème} siècle. Pour Florent Zucchelli le 16^{ème} siècle signe la fin du renouvellement diégétique des contes :

Si, en effet, de vieux Contes avaient encore été composés à cette époque, ils ne manqueraient pas de faire au moins allusion à cette influence de l'Occident. Or, il n'en est rien³⁵.

En revanche, leur colportage par voie orale serait resté particulièrement actif jusqu'au 20^{ème} siècle, en étendant progressivement leur cercle de diffusion du delta du fleuve rouge aux provinces plus méridionales :

C'est surtout dans les régions du Nord (Tonkin et Nord Annam) qu'il faut chercher la littérature vietnamienne la plus ancienne. On peut ajouter les provinces du Centre Annam annexées au XIV^{ème} siècle et celles du Centre-Sud, annexées au XVI^{ème} siècle³⁶.

³⁴ *Ibidem*, p. 35.

³⁵ ZUCHELLI Père Florent, *op. cit.*, p. 9, p. 27.

Les contes populaires vietnamiens sont donc avant tout des contes anciens, des diégèses nées au fil des siècles et des invasions pour former un ensemble homogène de récits courts et oraux agglomérés dans des sous-ensembles qui relèvent à la fois d'une poétique et d'une historicité : les contes merveilleux de la civilisation de Đông Sơn, les contes historiques et sociaux sous la première domination chinoise et, dès l'indépendance, les contes égrillards constituent les trois types de contes qu'ont choisi de privilégier nos auteurs.

I.2. Une translation diégétique

La totalité des contes de Minh Tran Huy, une grande majorité de ceux de Pham Duy Khiem et plus de la moitié de ceux de Thich Nhat Hanh ont une existence attestée dans le folklore vietnamien : les diégèses de nos recueils ne sont donc pas des inventions mais, majoritairement, des reprises de récits populaires connus des Vietnamiens. Comment s'est donc opérée la translation de ces diégèses et dans quelles mesures nos auteurs s'y sont-ils montrés fidèles ?

Certaines variations sont aisément décelables lorsque l'on compare des textes de folkloristes aux contes de nos recueils. Si elles peuvent relever d'une action transformante volontaire de l'auteur, elles sont souvent induites par des variations déjà présentes dans le folklore, comme le souligne Minh Tran Huy :

Trois ou quatre [contes] présentaient des variations parfois profondes – j'ai suivi celles qui me plaisaient le plus, piochant ou rabotant des détails ici et là, conservant telle chanson, gommant telle saynète³⁷.

Ainsi, la version du conte de « Tâm et Cam » du recueil de Minh Tran Huy diffère dans sa fin de celle de l'*Anthologie de la littérature populaire du Vietnam* : alors que dans la version de l'*Anthologie*, le conte se clôt sur la mort de Cam, le conte de Minh Tran Huy poursuit l'histoire, racontant comment Tâm envoya le corps de Cam en morceaux à sa belle-mère et comment celle-ci, les prenant pour de la viande en saumure, en mangea pendant des mois. D'un point de vue microstructural, alors que l'*Anthologie de la littérature populaire du Vietnam* mentionne dans sa version des « Origines du peuple vietnamien » que Lac Long décide de rejoindre le royaume des eaux par nostalgie, Thich Nhat Hanh en donne une version

³⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁷ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 13.

légèrement différente, plus romancée, dans « One Hundred Eggs » : le Prince Dragon aurait été appelé par son père pour monter sur le trône. L'on voit dans ces deux cas que les variations sont légères et qu'elles n'influencent pas le cours général du récit. Qu'en est-il lorsque l'on étudie précisément l'ensemble d'un conte ?

L'analyse détaillée de la première partie de la légende du « Bétel et de l'Aréquier », qui présente la particularité d'être présente dans chacun de nos recueils, nous semble rendre compte de l'ensemble des phénomènes intervenant dans nos recueils. Comparons plusieurs versions de ce conte : d'une part des versions de chercheurs ou d'ethnologues, au plus proche de la version folklorique et originelle de la légende, et d'autre part les versions de nos recueils. La comparaison des versions folkloriques nous permettra premièrement d'établir si cette légende est soumise à certaines instabilités diégétiques (c'est à dire des variations de versions) et quels passages sont les plus « fragiles ». La comparaison des versions folkloriques et des versions présentes dans les recueils contemporains nous permettra dès lors d'une part d'établir le degré de fidélité des auteurs au folklore et d'autre part, le lien existant entre une instabilité diégétique originelle et une potentielle infidélité des auteurs au folklore. Les versions comparées seront :

- Pour les versions dites « ethnologiques » : « Histoire du Bétel et de la noix d'Arec » (Huu Ngoc et Françoise Corrèze, *Anthologie de la littérature populaire du Vietnam*, p. 87), « Le bétel et l'arec » (Duong Dinh Khue, *La Littérature populaire vietnamienne*, p. 177) et « Le Bétel et la noix d'Arec » (Patrick Kersalé et Nguyen Van Su, *Parole d'ancêtre Viêt*, p. 23)
- Pour les versions de notre corpus : « Bétel, chaud et noix d'arec » (Minh Tran Huy, *Le Lac né en une Nuit*, p. 23), « Le Bétel et l'Aréquier » (Pham Duy Khiem, *Légendes des Terres Sereines*, p. 177), « The Areca Tree » (Thich Nhat Hanh, *The Dragon Prince*, p. 59)

La comparaison montre qu'il est tout d'abord possible de relever cinq étapes diégétiques communes à l'ensemble des versions folkloriques :

- Deux frères orphelins à la ressemblance frappante font, à la suite de la mort de leur père, la connaissance de la famille Luu et se rapprochent de leur fille.
- La jeune fille décide de se marier avec l'ainé des deux frères. Pour déterminer lequel est le plus âgé, elle remarque lequel agit avec déférence envers l'autre lors du repas. C'est Lang qui offre respectueusement ses baguettes à Tan : c'est donc ce dernier qu'elle décide de prendre pour époux.

- Lang souffrant du détachement de son frère, s'enfuit et marche jusqu'à mourir. Il est alors transformé en rocher
- Tan cherche son frère et découvre le rocher. Il est alors transformé en aréquier
- La jeune fille part à la recherche des deux hommes, les retrouve et est transformée en bétel, plante grimpante s'entourant autour de l'aréquier.

Certains traits du conte varient cependant d'une version folklorique à l'autre :

- Les motifs de cette rencontre : chez Duong Dinh Khue, le patriarche de la famille Luu est un ami du défunt père de Tan et Lang, qui accepte de recueillir les deux frères à la suite de la mort de leurs parents. Dans les deux autres versions, il s'agit d'un sage taoïste chez qui ils décident d'approfondir leur éducation : il y a instabilité diégétique. Nos recueils rendent compte de cette instabilité : Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem perpétuent la première version (« ils durent se réfugier chez un lointain cousin, le pieux Luu, qui prit soin d'eux comme de ses propres fils » -*Le Lac né en une Nuit*, p. 23-, « Le hasard les fit frapper chez le mandarin Luu, un homme très pieux qui avait connu leur père. Il les accueillit chez lui... » -*Légendes des Terres sereines*, p. 178) tandis que Thich Nhat Hanh lui préfère la seconde : « Personne ne pouvait les distinguer. Personne, à part la jolie Thao, dont le père était l'enseignant du village. Au cours de leurs années d'études en commun, Tan, Lang et Thao devinrent les meilleurs des amis. (p. 59).
- Le nom de la jeune fille dont les deux frères tombent amoureux : il n'est pas toujours mentionné dans le folklore. Duong Dinh Khue rapporte toutefois le nom de Xuan Phu, qui n'est repris dans aucun de nos recueils. En revanche, Thich Nhat Hanh lui donne le nom de Thao, une variante de Tao, signifiant en vietnamien « respectueuse de ses parents ». Il s'agit donc d'une part d'un clin au lecteur vietnamien et d'autre part d'une volonté d'explicitation par l'onomastique de la personnalité de la jeune fille.
- Si Duong Dinh Khue ne donne pour explication du départ de Tan que la froideur de son frère, les deux autres versions suggèrent une jalousie de ce dernier : dans l'obscurité, l'épouse de Tan prend Lang pour son mari et le prend dans ses bras, Tan en concevant d'injustes soupçons. Pham Duy Khiem reprend la première version, tandis que Minh Tran Huy et Thich Nhat Hanh poursuivent la seconde.
- Chez Duong Dinh Khue, c'est le Ciel qui transforme les personnages en rocher, aréquier et bétel tandis que dans les deux autres versions, il s'agit de génies. Minh Tran Huy mentionne

aussi des génies, tandis que Pham Duy Khiem et Thich Nhat Hanh ne livrent pas d'explications.

- Une version du folklore mentionne que Tân cherche à escalader le rocher qu'est devenu Lang, expliquant par là la hauteur de l'aréquier, tandis que l'autre (celle de Duong Dinh Khue, reprise par Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem) indique seulement qu'il s'y adosse.

- La gémellité des deux frères : ce sont « deux fils jumeaux qui se ressemblaient comme des gouttes d'eau » (p. 177) chez Duong Dinh Khue. L'information est passée sous silence dans les deux autres versions ethnologiques du conte mais il est indiqué qu'ils étaient « aussi beaux l'un que l'autre et se ressemblaient étrangement » (p. 23) dans *Parole d'Ancêtre Viêt*. En revanche, nos recueils donnent des indications clairement différentes de celles du folklore :

Pham Duy Khiêm	Thich Nhat Hanh	Minh Tran Huy
...Tan et Lang, qui sans être jumeaux, se ressemblaient beaucoup... (p. 177)	Tan avait un an de plus que Lang ³⁸ (p. 59)	... ils avaient, sans être jumeaux, beaucoup en commun (p. 23)

S'il existe une certaine ambiguïté dans le folklore vis-à-vis de cette information, l'on peut globalement constater que les auteurs ont pris le parti de souligner une différence d'âge entre les deux frères. Ce choix permet une lecture plus facile du conte, puisque c'est cette différence d'âge, existante mais moins perceptible chez des jumeaux, qui va sceller le destin différent des deux frères : les auteurs ont fait le choix d'accentuer les saillances et les contrastes de la diégèse folklorique originelle pour la rendre plus compréhensible et logique.

La diégèse folklorique de ce conte est, dans l'ensemble, retranscrite fidèlement chez Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem. Les variations existant entre nos recueils sont en fait les reflets des variations existant dans le folklore, la conséquence d'instabilités diégétiques ponctuelles caractéristiques du folklore. En revanche, la version de Thich Nhat Hanh présente d'autres différences : la réinvention des diégèses y est volontaire, ne se limitant pas aux passages les plus instables du conte populaire.

En premier lieu, l'épreuve des baguettes y prend une toute autre dimension : la jeune fille, qui prend dans cette version le nom de Thao, ne cherche pas à déterminer qui est l'ainé des deux

³⁸ « Tan was a year older than Lang ». La traduction des passages du *Dragon Prince* de Thich Nhat Hanh est le fruit d'un travail personnel.

frères parce que, comme l'exige la coutume, c'est celui qu'elle doit épouser, mais cherche tout simplement à les distinguer l'un de l'autre. En effet, les deux frères sont, dans cette version, si ressemblants que personne n'arrive à les reconnaître. Thao sait déjà que Tan est plus âgé que Lang : elle l'identifie du fait qu'il se serve en premier et en profite pour remarquer un trait distinctif chez Lang (« un minuscule grain de beauté sur l'oreille droite³⁹ », p. 59). Dès lors, elle devient la seule personne du village à être capable de distinguer les deux frères. L'on peut expliquer cet éniement de signification par une volonté de Thich Nhat Hanh de rendre le conte plus compréhensible au lecteur non-vietnamien, la tradition du privilège de l'ainé étant moins prégnante dans la culture occidentale. Dans la version de Thich Nhat Hanh, c'est l'inattention qui pousse Thao à épouser Tan plutôt que Lang : dans le passage ajouté des retrouvailles du nouvel an, Thao réalise que Tan est amoureux d'elle et, surprise, ne porte pas attention aux sentiments de son frère. Cette version est bien plus compréhensible pour le lecteur occidental que la version folklorique, dans laquelle il aurait pu lui sembler surprenant et illogique que Thao veuille à tout prix se marier avec l'ainé des deux frères.

D'autres différences majeures interviennent. La toute première étape narrative de la mort du père des deux frères dans le folklore n'est pas mentionnée chez Thich Nhat Hanh, au contraire des deux autres versions :

Pham Duy Khiem	Thich Nhat Hanh	Minh Tran Huy
« Les deux frères étaient encore jeunes (de douze à quatorze ans, disent les uns ; dix-sept et dix-huit ans, selon les autres) quand un incendie enleva leurs parents avec tous leurs biens. »	Pas de mention	« Survint alors un incendie, qui leur enleva et leurs parents et leur fortune... »

Or, dans *The Dragon Prince*, les parents de Tan et Lang ne sont pas morts : ils interviennent le jour de la demande en mariage de Thao : « Peu de temps après, les parents de Tan firent la traditionnelle offrande de sel aux parents de Thao pour demander sa main en mariage au nom de leur fils aîné⁴⁰ ». Thich Nhat Hanh aura probablement souhaité, dans un recueil présenté

³⁹ « ...a tiny mole on his right ear ».

⁴⁰ « Not long afterwards, Tan's parents brought the traditional offering of salt to Thao's parents to ask for her hand in marriage to their elder son. », THICH NHAT HANH, *op .cit.*, p. 17, p. 60.

avant tout comme représentatif d'une philosophie bouddhiste de l'apaisement et de la sérénité, passer sous silence les passages les plus sombres, ou les plus pathétiques, afin de concentrer la narration sur la portée morale de conte. Ainsi, ni la froideur grandissante de Tan pour Lang, ni sa jalousie supposée qui, dans les versions folkloriques, constituent les deux motifs alternatifs du départ de ce dernier, n'avaient leur place dans son conte. L'auteur préfère faire le récit d'un départ volontaire de Lang, qui, après que Thao l'ait pris dans ses bras, réalise qu'il ne parviendra jamais à réprimer ses sentiments et s'en sent coupable. La scène du quiproquo dans le noir garde donc toute son importance narrative (elle est « l'élément perturbateur », celle qui provoque le départ de Lang) mais acquiert une dimension vertueuse inédite. Enfin, alors que le folklore fait mention d'une quête solitaire des trois personnages, devant mener à leur métamorphose, Thich Nhat Hanh imagine la rencontre entre Thao et un couple de paysans, qui lui racontent ce qui est advenu des deux frères. Cette rencontre est en fait un moyen, comme nous l'étudierons en deuxième partie, de raconter ce qui est arrivé aux deux frères sans passer par le point de vue omniscient : la tension narrative est d'autant plus forte que le lecteur découvre, un peu à la manière d'une enquête policière, en même temps que la jeune fille en quête de réponses, ce qui est arrivé à Tan et Lang.

Ainsi, l'étude de ce conte nous éclaire sur l'attitude des auteurs face aux diégèses folkloriques d'origine : leur souci de fidélité a été constant. Les grandes étapes narratives sont généralement préservées, constituant le matériau « fixe » du folklore, tandis que les actions secondaires, les causes et les détails psychologiques, plus propices à la réinvention, en constituent le matériau « mobile ». Au demeurant, les variations existantes chez Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem sont toutes liées à des instabilités diégétiques déjà présentes dans le folklore, qui les ont poussés à privilégier certains aspects à d'autres. Thich Nhat Hanh prend quant à lui, afin de rendre le conte plus accessible à son lecteur, beaucoup plus de libertés : l'auteur n'est plus un simple passeur, il se fait aussi « re-conteur ».

I.3. Une translation systémique

Au delà de la translation du contenu diégétique du conte populaire, c'est l'ensemble des caractéristiques formelles du système folklorique qui se voit transposées dans nos recueils.

En premier lieu, la multiplication des versions d'un même conte peut y être constatée de la même façon que dans le folklore traditionnel : nous avons étudié l'exemple de la « Légende du Bétel et de l'Aréquier », que Minh Tran Huy, Pham Duy Khiem et Thich Nhat Hanh rapportent en trois versions différentes, plus ou moins semblables les unes aux autres. Pham Duy Khiem rend d'ailleurs compte de cette multiplicité de versions en nuancant son propos par des incises entre parenthèses : « Sous le règne du quatrième roi Hung (du troisième, diront certains) », « les deux frères étaient encore jeunes (de douze à quatorze ans, disent les uns ; dix-sept et dix-huit ans, selon les autres) » (p. 77). Comme dans le folklore, les diégèses de nos recueils forment un système compact et les tissus narratifs peuvent s'interpénétrer. Le cas le plus flagrant de ce « tissage » des contes entre eux se trouve dans le recueil de Minh Tran Huy, dans lequel les contes « Pourquoi la mer est salée » et « Or et caramboles » ont en commun de nombreuses étapes narratives : la mort du père, l'asservissement du frère cadet par l'ainé, l'aide d'un génie bienfaiteur qui montre au cadet comment tirer profit de sa situation, l'enrichissement du cadet et l'envie de l'ainé qui parvient à subtiliser l'aide du génie mais qui, incapable d'agir avec vertu, finit par mourir du don mal utilisé. De même, « The Warrior » chez Thich Nhat Hanh et « Le crabe Da-Trang » chez Pham Duy Khiem font tous deux le récit d'un homme qui, avalant une pierre magique, acquiert le pouvoir de comprendre et de parler aux animaux.

Le système de diffusion traditionnel se voit également prolongé et réadapté par nos auteurs. La transmission reste verticale, générationnelle, comme en témoigne Minh Tran Huy dans sa préface :

Ce sont mes parents qui m'en ont révélé l'existence [des contes vietnamiens]. Je devais tout juste avoir appris à lire lorsqu'ils nous offrirent, à ma petite sœur et à moi, deux livres illustrés de pastels, chinés dans une boutique de Paris V^e : *La princesse et le pêcheur* et *La légende du sel*⁴¹.

La transmission verticale se réalise toutefois, et ceci constitue la seule différence avec la transmission folklorique, de manière indirecte : les parents ne racontent plus l'histoire à l'enfant comme dans la tradition vietnamienne mais lui cède un objet, le livre, par l'intermédiaire duquel il pourra avoir un accès personnel et intime au conte. Le « conteur » n'est plus un membre de la famille mais un « professionnel » ayant figé une version du conte destinée à être lue par plusieurs individus. Cette variation dans le système de transmission est

⁴¹ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 9.

la conséquence du phénomène de passage à l'écrit de diégèses en grande partie colportées à l'oral : nous analyserons la persistance des traces de cette oralité en deuxième partie.

Enfin l'objectif, le but de la transmission d'un conte a-t-il changé ? La *doxa* confère généralement au conte une double dimension : plaisante et divertissante d'un côté, didactique et morale de l'autre. L'on pourrait suggérer que nos recueils dotent le conte d'un troisième intérêt d'ordre heuristique : par l'intermédiaire du conte, le lecteur a accès à un savoir d'ordre historique, ethnographique ou spirituel. A travers le paradigme folklorique en résurgence, c'est toute une époque, toute une culture passée qui renaît. L'on pourrait également souligner que la dimension didactique du conte s'est progressivement muée en dimension pédagogique : des recueils comme les *Contes d'une grand-mère vietnamienne* d'Yveline Feray ou *The Broadcaded Slipper* de Lynette Dyer Vuong s'adressent à une cible majoritairement enfantine. Ce phénomène est particulièrement visible aux Etats-Unis, où une grande majorité des recueils de contes vietnamiens diffusés sont illustrés et publiés dans des collections de jeunesse, tandis que la France a, semble-t-il, eu tendance à diffuser ces contes de manière plus brute (dans les recueils ethnologiques) ou dans des versions littérisées (dans les recueils d'auteur). Cette dimension pédagogique du conte populaire vietnamien a toutefois toujours existé. Chi Lan Do-Lam lui consacre une étude intitulée *Contes du Viêt-nam, Enfance et tradition orale*⁴², dans laquelle elle précise :

Comme dans toute société rurale ancienne, le temps de raconter concordait sans doute avec la tombée de la nuit : grand-pères et grand-mères, mères et nourrices puisaient dans l'immense trésor de mémoire pour tenir les enfants tranquilles⁴³.

D'après cette étude, la finalité pédagogique du conte vietnamien était, dès l'origine, double :

- elle offrait à l'enfant « des modèles exemplaires de conduite », suscitait « le désir d'imitation »
- elle lui permettait de s'instruire « sur les faits à l'origine de la construction nationale du pays » (p. 56)

L'on voit ici affleurer la dimension morale et heuristique du conte, que l'on peut considérer comme ayant encore cours avec les recueils contemporains, à la différence que l'instruction dispensée peut s'adresser aujourd'hui aussi bien à l'adulte occidental qu'à l'enfant, dans la mesure où tous deux sont supposément étrangers à la culture ancestrale vietnamienne.

⁴²DO-LAM Chi Lan, *Contes du Viêt-nam, Enfance et tradition orale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁴³ *Ibidem*, p. 17.

Chi Lan Do-Lam a également insisté sur la vertu d'éveil de ces contes. Le conte initie aux relations entre humains et animaux, entre humains, et plus spécifiquement aux relations familiales : « les premières choses que l'enfant apprend de ce rapport entre les êtres sont les relations de parenté » (p. 56). Dans le folklore comme dans nos recueils, les thèmes de la perte parentale, de la marâtre ou du parâtre, de la filiation sont essentiels et participent de la construction de l'enfant. De même, ces contes valorisent le langage, notamment par l'intermédiaire de « défis posés aux héros pour qu'ils se fassent entendre » (p. 57) : la lecture des contes encourage l'enfant à s'exprimer.

Ainsi, les caractéristiques formelles, de diffusion, les objectifs moraux, plaisants et pédagogiques du conte populaire traditionnel se voient remotivées dans des recueils publiés en Occident depuis la moitié du 20^{ème} siècle. C'est donc d'une translation qu'il est question, une translation exigeant des réadaptations. Ainsi, Pham Duy Khiem, Thich Nhat Hanh et Minh Tran Huy ne se placent pas seulement en tant que « passeurs d'histoire » mais aussi en tant que « passeurs de culture », ouvrant au lecteur occidental les portes d'un savoir concernant une culture qui leur est *a priori* étrangère. C'est sur cette dimension heuristique de nos recueils que nous allons à présent nous interroger.

II. LA RÉSURGENCE D'UN PATRIMOINE CULTUREL : L'AFFLEUREMENT DES SAVOIRS

Les savoirs motivés dans nos contes ne sont pas uniquement littéraires : les sciences dites humaines y trouvent aussi une place essentielle. Nos auteurs se sont en effet attachés à immerger le lecteur dans une civilisation lointaine, tant sur un plan spatial qu'historique, et ont œuvré à une palingénésie réaliste du Vietnam des premiers âges. Pour ce faire, des travaux de recherches minutieux ont été menés, comme s'en souvient le traducteur de Thich Nhat Hanh, Mobi Warren :

Je me souviens des nombreuses heures qu'il a consacré à des recherches scrupuleuses sur l'histoire et l'anthropologie des anciens Vietnamiens. Il voulait que les histoires décrivent précisément les premiers siècles du développement du Vietnam. Il réalisa l'essentiel du présent ouvrage dans son ermitage, cent miles au sud, remontant à Paris avec un épais carnet, rempli ligne après ligne d'une écriture attentive et très nette⁴⁴.

Nos auteurs se font donc non seulement passeurs de contes mais aussi passeurs de connaissances d'ordre historique, étimologique et ethnologique sur le Vietnam ancien.

II.1. L'interpénétration du folklore et de l'Histoire

Nos recueils sont avant tout une porte ouverte sur l'Histoire des premiers âges du Vietnam. Un souffle mythique parcourt encore cette période assez peu connue de l'Histoire du pays, et le folklore se confond bien souvent avec la réalité. Ainsi, il n'est pas étonnant que Pham Duy Khiem utilise le terme français d'« Annales », à connotation historique en Occident, pour évoquer le lieu de conservation du conte folklorique de « L'arbalète magique » : « Ceci est consigné dans les vieilles Annales » (p. 81).

Transparaît avant tout la volonté de placer les contes dans leur contexte, supposé inconnu du lecteur occidental, afin d'en permettre une meilleure compréhension et de percevoir tous leurs enjeux : c'est une chronologie expliquée, détaillée et exhaustive qui prend place dans les premières pages de l'introduction du recueil de Thich Nhat Hanh, élaborée par l'auteur lui-

⁴⁴ "I remember the many hours of scrupulous research he devoted to ancient Vietnamese anthropology and history. He wanted the stories to accurately describe the early centuries of Vietnam's development. He did most of the actual writing in his hermitage 100 miles to the south, returning to Paris with a thick note-book filled with line after line of careful and extremely neat handwriting", THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17.

même et agrémentée de précisions anthropologiques (un paragraphe est consacré à la description de tombes datant de la première invasion chinoise, retrouvées dans la province de Thanh Hoa). C'est à un véritable texte de vulgarisation historique que le lecteur a affaire. Chez Minh Tran Huy, la présence de l'Histoire se fait plus diffuse ; elle surgit au détour d'un conte ou d'une précision de l'auteur. Ainsi, les premières lignes de « L'arbalète magique », censées constituer un sommaire (au sens de « résumé des étapes narratives ») précédant l'action du conte, se muent en véritable présentation historique, dont le ton tranche avec le reste du texte :

Il y a plus de deux mille ans, le Viêt Nam était éclaté en plusieurs Etats et l'on raconte qu'à cette lointaine époque un prince du royaume de Thuc tomba fou amoureux d'une princesse du Van Lang. Las ! Sa demande en mariage fut repoussée. Fou de rage et de dépit, il s'engagea dans une guerre sans merci contre le Van Lang. Il poursuivit toute sa vie sa vengeance, et sa mort même ne mit pas fin au conflit : de génération en génération, batailles et trêves se succédèrent, et la ronde ne s'interrompit qu'avec l'arrivée du roi An Duong Vuong, qui unifia les deux contrées sous le nom du royaume d'Au Lac⁴⁵.

De même pour le début du « Lac de l'épée restituée », qui évoque de façon précise la domination chinoise, loin du registre onirique du conte :

La dynastie des Ming régnait en maîtresse, et avec elle l'injustice et l'intolérance. Le peuple souffrait terriblement : les impôts ne cessaient d'augmenter, tandis que s'étendaient le besoin et la misère. L'oppression était partout la règle. [...] Un soulèvement s'organisa dans la province de Thanh Hoa sous la houlette d'un seul homme, Lê Loi. Mais les rebelles avaient beau se battre avec courage, ils allaient de défaite en défaite: lutter contre des troupes plus nombreuses, mieux nourries, revenait à vouloir renverser une montagne avec des tiges de bambous⁴⁶...

Dans « Nhi Khanh ou le femme du joueur » de Pham Duy Khiem, le conte rejoint l'Histoire lorsque Nhi Khanh, en épilogue du texte, livre une prédiction concernant l'évènement historique du soulèvement des Lê, qui prit place en 979 :

« La prospérité de la maison des Hô touche à sa fin ; au cours de l'année Binh Di la guerre éclatera et deux cent mille hommes périront. [...] L'ordre et la paix seront rétablis par un juste de la famille des Lê [...]. » [...] Quand le futur Lê Thai Tô se leva dans la région de Lam Son, les deux fils de Trong Qui recrutèrent des partisans et embrassèrent sa cause⁴⁷.

Enfin, remarquons que bon nombre des personnages de nos contes sont des personnages historiques, dont l'existence a été avérée par les chercheurs. Les rois Huong Vuong, fondateurs des dynasties impériales du pays, y occupent logiquement une place

⁴⁵ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 60.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁷ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 134.

prépondérante. Dans « Bétel, chaux et noix d'Arec » de Minh Tran Huy, c'est l'un d'entre eux qui instaure la coutume de la chique du bétel après avoir eu vent de l'histoire des deux frères métamorphosés, tout comme c'est le « sixième roi Huong Vuong⁴⁸ » qui est au cœur de la légende du « Gâteau du Têt », envoyant ses fils par-delà le monde lui rapporter le mets le plus exquis. D'autres personnages tout aussi illustres interviennent comme Trang Tu, « le maître taoïste qui vivait à l'époque des Chu et dont le savoir était immense⁴⁹ », dont Pham Duy Khiem relate l'apparente indifférence au moment de la mort de sa femme, ou Tiên Dung, la fille du troisième roi Hung Vuong, dont les amours sont retracés dans « Le lac né en une nuit ».

Ainsi, nos recueils se font vecteurs de savoir historique, que celui-ci soit déjà présent dans les diégèses folkloriques (lorsque le conte met en situation un personnage existant) ou qu'il affleure au cours d'une précision de l'auteur (lorsque celui-ci replace le conte dans son contexte). Ce savoir temporel est toutefois indissociable du savoir spatial qui parcourt nos contes.

II.2. Etiologie et savoir géographique

La transmission d'un savoir géographique dans nos contes est étroitement associée à leur dimension étiologique : peu nombreux sont les contes sélectionnés par Thich Nhat Hanh, Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem qui n'éclairent aucunement sur l'origine d'un lac, d'un animal ou d'un quelconque lieu-dit du Vietnam. La lecture des recueils a donc également pour vocation de permettre au lecteur occidental de déceler le mythe sous le nom, la symbolique d'un lieu, et de pouvoir appréhender l'espace vietnamien avec les mêmes connaissances qu'un natif. Permettre au lecteur étranger d'adopter un regard vietnamien, c'est à dire conscient du substrat mythique attaché à chaque parcelle du territoire du pays, telle semble être la cause adoptée par nos auteurs-passeurs.

Thich Nhat Hanh, par l'intermédiaire d'un conte fictionnel, *The Mission*, se propose de donner quelques clés essentielles au lecteur. Dans ce conte, un ambassadeur au nom évocateur, Viet, est envoyé auprès du Roi de Chu pour le dissuader d'envahir le Vietnam. Pour

⁴⁸ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 28.

⁴⁹ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p.111.

ce faire, il évoque la grandeur de la culture de sa patrie, en vertu de l'adage selon lequel on ne craint que ce que l'on ne connaît pas. L'on perçoit aisément dans son discours le trope communicationnel qui s'établit : ce n'est plus tant le Roi qui en est le destinataire que le lecteur, et la rencontre n'est qu'un prétexte à la passation de savoirs. Le lecteur novice se voit ainsi découvrir la fameuse signification du nom « Van Lang », appellation du Vietnam de l'époque : « Le nom de notre pays rend compte de notre culture unique. « Van » signifie clair et beau. « Lang » signifie pacifique et bon⁵⁰ ».

Comme l'on a pu l'indiquer précédemment, la géographie du pays, entre reliefs et côtes, se voit expliquée par le conte étiologique de référence du « Dragon et l'immortelle », dans lequel il est indiqué que le pays naît de l'union d'une déesse des montagnes et d'une créature des mers. Quant à la « mer de l'Est » (qui ne correspond vraisemblablement pas à l'actuelle mer de l'Est, qui borde le Japon, mais plutôt à la mer de Chine méridionale, qui borde la côte Est du Vietnam), elle devient le repère des esprits exilés à la suite de la guerre qui prend place dans le conte de Minh Tran Huy « L'Homme et l'esprit maléfique » :

Quand il reparut pour prendre acte de sa défaite, l'esprit maléfique n'avait plus rien d'arrogant : il s'était mué en petite chose pleurnicharde, suppliant qu'on l'épargne. Pour les punir lui et ses sbires, le Bouddha les exila dans la mer de l'Est. Eux qui avaient régné sur la terre n'eurent d'autre choix de la quitter, l'illuminé leur permettant de revenir afin d'honorer leurs morts durant trois jours seulement, lors de la fête du Têt. C'est pourquoi à l'approche du nouvel an, les hommes sèment de la chaux sur le sol et plantent un bambou devant leurs maisons, souvent coiffé de feuilles d'ananas. On l'assortit de gongs ou de clochettes dont le son rappelle aux mauvais esprits qu'ils n'ont plus, aujourd'hui, droit de cité sur le continent⁵¹.

Les lieux-dits du pays possèdent aussi leurs légendes. Le lecteur apprend que le lac du centre de la ville de Hanoi porte aujourd'hui le nom de « Lac de l'épée restituée » du fait d'un miracle arrivé au chef révolté Lê Loi dans la légende du même nom racontée par Minh Tran Huy. C'est, similairement, à la suite d'un tremblement de terre provoqué par Lac Long Quân, le Prince Dragon, que serait apparu un autre lac de la région d'Hanoi, toujours d'après Minh Tran Huy : « ainsi naquit le plus grand lac de la région, qui prit d'abord, en souvenir, le nom de « lac du Renard », et qu'on connaît aujourd'hui sous celui de « lac de l'Ouest », à la lisière de la ville de Hanoi⁵² ». Pham Duy Khiem a quant à lui régulièrement recours à un court pré-

⁵⁰ The name of our country expresses our unique culture. « Van » means bright and beautiful. « Lang » means peace-loving and kind », THICH NHAT HANH, *op .cit.*, p. 17, p. 142.

⁵¹ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 22.

⁵² *Ibidem*, p. 114.

texte pour révéler la dimension étiologique de ses contes. Ainsi, dans « La montagne de l'attente », il commence par se placer du point de vue d'un voyageur contemporain avant de commencer à raconter l'histoire des deux orphelins :

Peu avant d'arriver à Lang Son, le voyageur qui monte du delta vers le Haut Pays remarque, à droite de la vieille route tonkinoise, une petite montagne isolée. Au sommet se dresse un rocher qui rappelle la forme d'une femme debout, un enfant dans ses bras ; la ressemblance devient frappante, quand le soleil approche de l'horizon.

C'est le « Nui Vong-Phu », la « Montagne de la femme qui attend son mari ». Et voici ce que l'on raconte⁵³.

A la fin du texte, il est indiqué que la jeune femme en question, abandonnée par son mari et frère, est changée en pierre, « immobile dans son éternelle attente » : le personnage s'est sublimé dans un relief perdurant au fil des siècles. Ce même pré-texte étiologique apparaît dans « Le fleuve d'argent » et « les moustiques », selon des modalités similaires :

Par une nuit claire, en levant les yeux vers les étoiles, on voit une immense bande blanchâtre qui traverse en écharpe la voûte du ciel. C'est le Fleuve d'Argent ; sur chacune de ses rives vit l'un des époux Ngau, séparés l'un de l'autre par la volonté de l'Empereur du Ciel. Voici leur histoire, triste et jolie⁵⁴.

et

Dans notre pays, les moustiques sont gênants, et même insupportables à certaines époques de l'année. Mais, si tout le monde les déteste, rares sont ceux qui connaissent leur histoire, qui savent pourquoi ces maudits insectes bourdonnent sans cesse à nos oreilles en cherchant à sucer un peu de notre sang⁵⁵.

Ces trois exergues fonctionnent de la même façon : l'auteur part d'une simulation d'expérience concrète (la vue de la montagne et de la constellation, la prolifération des moustiques), éveille la curiosité du lecteur, et l'invite à découvrir le conte qui répondra à ses questions.

Le dernier exemple, à la différence des autres, ne traite pas de l'espace du Vietnam mais de sa faune : la portée étiologique des contes ne se limite pas à une pure explication géographique. Les crabes *da-trang*, minuscules crustacés n'ayant de cesse de rouler du sable en boule, deviennent la réincarnation d'un homme cherchant inlassablement à combler la mer dans « Le crabe Da-Trang » de Pham Duy Khiem, tout comme les moustiques poursuivent l'œuvre de la vénale Nhan Diêp cherchant à retrouver une forme humaine dans « Les Moustiques » (présent dans *le Lac né en une nuit* et les *Légendes des Terres Sereines*), et les huitres aux perles

⁵³ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 133.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 151.

⁵⁵ *Id.*, p. 55.

nacrées subliment le trépas de My Chaû dans « L'arbalète magique ». De même, les phénomènes naturels se trouvent expliqués, particulièrement dans *The Dragon Prince*. Dans le conte « Princess Sita », l'on apprend que les typhons naissent de la colère de Thuy Vuong, le génie de la mer, prétendant éconduit de la princesse Mi Nuong :

Soyez sur vos gardes. Thuy Vuong reviendra et à chaque fois qu'il attaquera, les deux partis souffriront. Thuy régit les pluies de l'Automne et de l'Hiver. Il utilisera ses pouvoirs pour générer des typhons et des inondations⁵⁶.

Cette théorie est reprise par Minh Tran Huy :

Depuis lors, chaque année à la même période – aux sixième et au septième mois lunaires-, la mousson survient, accompagnée d'un cortège de pluies diluviennes et de typhons dont le peuple vietnamien se protègent tant bien que mal. « Les génies se disputent encore la main de la princesse », a-t-on coutume d'observer⁵⁷.

L'on voit donc que chacun des auteurs s'est appliqué à rapporter la dimension étiologique des contes de leur recueil et à la souligner. Ce lien entre mythe passé et réalité contemporaine est particulièrement fort chez Pham Duy Khiem. Les comparaisons, les allers-retours entre les deux dimensions sont récurrents, comme si elles étaient complémentaires l'une de l'autre, deux facettes éternellement liées du Vietnam. Comme Quignard dressait la figure d'un Homme profondément atemporel, Pham Duy Khiem envisage le Vietnam comme une essence immuable, le Van Lang préhistorique n'étant que le reflet spéculaire du Vietnam contemporain. Il s'agit dès lors pour lui de recréer le lien entre les deux âges du pays, d'inscrire le pays du 20^{ème} siècle dans une lignée, un héritage. Ainsi, le Hanoi mythique respire sous la capitale d'aujourd'hui :

Les temples consacrés à Tu Uyên sont bien oubliés. Le Pont de l'Est n'existe plus (il se trouvait entre la rue du Sucre et la rue du Cuivre), et la rivière Tô Lich ne coule plus dans ces parages. Sur l'emplacement de la Porte du Sud, près de laquelle eut lieu la rencontre, s'étend aujourd'hui la place Neyret. On y voit des épiceries, des loueurs de bicyclette et un abri pour agents de police⁵⁸.

Similairement, la mythique cité du « Lac né en une nuit » continue de perdurer dans les souterrains de l'actuel Da Hoa :

De nos jours, un petit marché constitue le seul vestige de la cité commerciale de Tiên Dung ; du « Lac né en une nuit », autrefois légendaire, il ne reste que le souvenir ; mais au village de Da Hoa,

⁵⁶ “Be on your guard. Thuy Vuong will be back, and everytime he attacks, both sides will suffer. Thuy commands the autumn and winter rains. He will use his power to create typhons and floods”, THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 133.

⁵⁷ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 123.

⁵⁸ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 70.

dans la province de Hung Yên, l'encens continue à brûler dans le temple consacré au génie Chu Dong Tú⁵⁹.

L'étiologie est donc avant tout moyen d'associer le passé au présent, et, indirectement, à l'avenir du pays.

II.3. Le folklore social : un savoir ethnologique

Pour Duong Dinh Khue, la littérature populaire constitue la seule source de savoir sur les coutumes et les habitudes des anciens Vietnamiens, la littérature érudite ayant laissé les thèmes du quotidien de côté :

Comment l'on comprenait l'amour, l'amitié, la piété filiale, le patriotisme, la religion etc, tant que vous voudrez. Mais comment l'on s'alimentait, se logeait, travaillait, gagnait de l'argent, motus ; ce sont là des sujets trop terre-à-terre pour attirer l'attention de nos fiers lettrés⁶⁰.

Quels renseignements les recueils de contes contemporains peuvent-ils donc donner au lecteur occidental sur le mode de vie des anciens vietnamiens et leur organisation sociale ?

Le savoir dispensé par nos recueils relève tout d'abord de l'économie. L'agriculture, et plus particulièrement la culture du riz, occupait la place centrale au sein des préoccupations des Vietnamiens :

Quand le riz va, tout va : la sécurité intérieure, la stabilité politique, les arts, les lettres, les fêtes, les mariages, tout dépend des résultats de la récolte⁶¹.

Il est donc normal que les travaux des champs soit un leitmotiv dans nos recueils. C'est ainsi une situation de fermage qui est décrite dans « L'homme et l'esprit maléfique » de Minh Tran Huy, dans lequel l'Homme laboure et cultive les terres d'un propriétaire, l'Esprit maléfique, qui abuse de son pouvoir : l'on sent la satire sociale affleurer sous le mythe. Le riz apparaît également de façon récurrente (à tel point qu'une thèse a été consacrée au sujet) : l'Homme part travailler au rizières et Lieû, le fils du sixième roi Huong Vuong a l'idée de composer des gâteaux de riz en guise de mets le plus exquis au monde. La pêche occupait également une place importante dans le quotidien des Vietnamiens, principalement sur les côtes du pays : les

⁵⁹ *Ibidem*, p. 121.

⁶⁰ DUONG Dinh Khue, *La littérature populaire vietnamienne*, Bruxelles, Thanh-Long éditions, 1976, p. 243.

⁶¹ *Ibidem*, p. 244.

deux frères du conte « Pourquoi la mer est salée » de Minh Tran Huy, Seo et Tâm « vivaient chichement du produit de leur pêche » (p. 33) et la belle-mère de Tam demande aux jeunes filles « d’aller pêcher dans la rivière voisin, que l’inondation saisonnière faisait grouiller de poissons et de crevettes » (p. 48) au début de « Tam et Cam ». Il apparaît enfin que, si la société vietnamienne valorisait les agriculteurs, elle considérait les commerçants avec méfiance. Thich Nhat Hanh en dresse un portrait maléfique dans son conte « The Pine Gate », où derrière eux se cachent des démons :

Le vendeur était une belle jeune femme au sourire aussi radieux qu’un lotus s’ouvrant au soleil. Assise à ses côtés, il y avait une autre belle jeune femme qui chantait doucement en pinçant les cordes d’un luth. La beauté et la grâce des jeunes femmes captivait tout le monde, à tel point que personne ne quitta l’étal avant qu’elles n’aient fini. Ils ne pouvaient que rester là à écouter, ensorcelés, et acheter des images et des livres⁶².

De même, c’est un riche marchand qui ensorcelle la vénale Nhan Diep dans « Les moustiques » et l’arrache à son mari à grand renfort d’un discours hypocrite et fourbe : « Ce sera aussi l’occasion de te montrer des étoffes comme tu n’en as jamais vu : soies brochées, satins brodés, velours damassés, brocarts d’or et d’argent ! » (p. 41). Ces deux exemples sont représentatifs de la méfiance qui régnait à l’encontre des marchands dans le Vietnam ancestral :

D’où vient ce dédain des Vietnamiens pour le commerce, au point de reléguer les commerçants au dernier rang de la société, après les lettrés, les agriculteurs et les artisans ? Un peu parce que nos pères, à l’instar des Physiocrates, considéraient que seule l’agriculture est réellement productive et que le profit du commerce est illicite. Mais surtout parce que le gain du commerçant repose principalement sur l’art du marchandage, art tortueux qui répugne à l’homme⁶³.

Nos recueils sont également dispensaires d’un savoir social. Ils nous éclairent sur les coutumes de la population : dans « The Areca Tree », le lecteur apprend que la tradition vietnamienne veut que les parents du futur marié fassent une offrande de sel aux parents de la future mariée, ceux de Tan mettant en scène la pratique avec ceux de Thao. La coutume de la chique de bétel est quant à elle amplement décrite par Minh Tran Huy : le bétel et l’aréquier « devinrent le symbole de l’amour conjugal et de l’amour fraternel, et l’on prit, en souvenir, l’habitude de les chiquer à l’occasion des fêtes ou des retrouvailles » (p. 26).

⁶² “The vendor was a beautiful young lady with a smile as radiant as a lotus opening to the sun. Seated nearby was another beautiful lady singing softly while plucking the strings of a lute. The young ladies’ beauty and the grace of the songs so captivated everyone present that no one left the stall once they had stopped. They could only stand and listen, enraptured, and buy pictures and books”, THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 88.

⁶³ DUONG Dinh Khue, *op. cit.*, p. 40, p. 246.

La fête est un motif récurrent dans nos contes : elle accompagnait dans le Van Lang tous les grands évènements de la vie d'un Homme, comme par exemple l'obtention d'un brevet mandarin, aspiration de Lu Sinh dans « La bouillie de millet » chez Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem. Les vietnamiens avaient de surcroît un grand nombre de fêtes publiques, au premier rang desquelles le Têt, ou Fête du Printemps. C'est lors de cette célébration du nouvel an lunaire que Tâm rencontre le prince dans « Tâm et Cam » et que le grand frère du « Rocher de l'attente » se voit délivrer la prédiction selon laquelle il épousera sa sœur. Les coutumes associées de semer de la chaux sur le sol et de planter un bambou devant chez soi est expliquée par la nécessité d'éloigner les démons dans « L'homme et l'esprit maléfique », et celle de manger des *banh chung*, gâteaux de riz carrés, par « Le gâteau du Têt ». Les fêtes étaient parfois commémoratives, comme la Fête des morts, et il était fréquent que les anniversaires des défunts continuent d'être fêtés : c'est à l'occasion de l'anniversaire de la mort de son père que Tam revient dans sa belle famille pour son plus grand malheur dans « Tâm et Cam » et il est indiqué que le personnage du même nom du conte « Pourquoi la mer est salée » « ne manquait jamais d'honorer la mémoire de son père, garnissant d'offrandes et d'encens l'autel des ancêtres qu'il avait aménagé près de sa paillote⁶⁴ ».

L'ensemble des savoirs colportés par les contes, qu'ils soient de type historique, géographique, ou ethnologique, ont donc pour vertu de renseigner le lecteur occidental sur la vie et les mœurs des ancêtres des Vietnamiens. En ce sens, ces recueils véhiculent un savoir patrimonial et présentent un intérêt heuristique. Toutefois, ce savoir se limite-t-il à sa seule dimension concrète ? Ne doit-on pas plutôt le considérer comme une voie d'accès à la spiritualité du pays ?

⁶⁴MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 34.

III. UN PATRIMOINE SPIRITUEL

A travers les recueils de Minh Tran Huy, Pham Duy Khiem et Thich Nhat Hanh, c'est tout le patrimoine spirituel du Vietnam ancestral qui renaît, qu'il soit d'ordre religieux ou philosophique. Influencée par les doctrines chinoises du taoïsme et du confucianisme, la spiritualité vietnamienne, et particulièrement dans les milieux populaires, n'en a pas moins gardé une identité propre et une spécificité qui n'a cessé de s'affirmer au fil des siècles.

III.1. Un patrimoine mythique et religieux

Les croyances vietnamiennes ont varié au fil des siècles et se sont enrichies de multiples apports : les croyances primitives qui transparaissent dans les contes les plus anciens (comme dans « l'Homme et l'esprit maléfique » de Minh Tran Huy) ont subi l'influence de la mythologie chinoise et du bouddhisme, mais également celle de l'hindouisme. Duong Dinh Khue parle avant tout de peuple « théiste » :

En résumé, nous dirons que l'homme du peuple, au Vietnam, accueille avec ferveur toutes les religions sans être véritablement religieux. Et bien fin celui qui pourrait affirmer s'il est monothéiste ou polythéiste, Bouddhiste ou Taoïste. Une seule chose est certaine : il est théiste, car l'athéisme lui fait horreur en choquant son sens inné de la justice qui ne pourrait souffrir que les méchants pussent l'être impunément et que les bons ne fussent pas récompensés⁶⁵.

Ce théisme et toutes ses influences imprègnent les contes de nos recueils. Thich Nhat Hanh évoque dès l'introduction de *The Dragon Prince* la croyance pré-bouddhiste en une entité supérieure qu'il nomme « Grandfather Sky » (p. 12). Capable de voir et de punir les mauvais hommes tout autant que de récompenser les bons, celui qui régnait sur les paradis célestes était associés à d'autres esprits, comme celui de la terre, du tonnerre, du banian ou du Mont Tan Vien. Ce totémisme ancestral transparaît dans certains contes, comme « Le crabe Da-Trang » de Pham Duy Khiem, dans lequel un chasseur découvre dans un sanctuaire deux serpents-génies à l'intention desquels qui il dépose des offrandes. Quant à « Grandfather Sky », il devient, au contact de la civilisation chinoise, l'équivalent du Bouddha rédempteur, qui apparaît dans plusieurs contes pour venir au secours des plus faibles : il suggère à Tam divers moyen de se dérober à l'asservissement de sa belle-mère dans « Tam et Cam », à l'Homme comment subvenir à ses besoins malgré les restrictions de son propriétaire dans

⁶⁵ DUONG Dinh Khue, *op. cit.*, p. 40, p. 276.

« L'Homme et l'Esprit maléfique » chez Minh Tran Huy, et signe la rédemption de « La sainte à l'enfant » chez Pham Duy Khiem :

A la fin, quand elle sentit ses forces la trahir, elle se traîna jusqu'à la pagode et frappa pour la dernière fois à la porte de Bouddha. En quelques mots, elle raconta au Supérieur ses longs malheurs, demandant qu'aucun tort ne fût fait à tous ceux qui en avaient été la cause. Elle le pria de lui pardonner son déguisement [...]. Puis elle s'éteignit en lui confiant l'enfant qui était devenu le sien⁶⁶.

Si des bribes de mythologie pré-bouddhiste peuvent être perçues dans nos recueils, ce sont toutefois les grandes doctrines philosophiques et religieuses d'Asie Orientale qui y sont les plus prégnantes. Importés de Chine ou d'Inde, ces courants de pensée véhiculent des valeurs et une morale dont la présence est à la fois latente et continue dans nos contes. Si la littérature populaire reste moins influencée par les préceptes chinois que la littérature des lettrés, plus complaisante envers l'envahisseur, elle intègre toutefois aussi certains traits du bouddhisme et du taoïsme, en se l'appropriant et l'altérant, comme le souligne Duong Dinh Khue :

La grande religion de la délivrance par l'annihilation du désir [le Bouddhisme], attitude essentiellement agissante, est devenue un refuge pour les âmes meurtries par les épreuves de la vie, et qui y viennent ensevelir leurs douleurs, attitude essentiellement passive. De son côté, le Taoïsme, doctrine philosophique de non-action, est devenu soit une vague aspiration à l'immortalité par des pratiques ésotériques, soit une soif de jouir de la vie en rejetant tous les soucis. Sur ce dernier point, Bouddhisme et Taoïsme se rejoignent pour s'identifier dans une commune conception d'évasion de la vie et de ses tracassés⁶⁷.

Du Bouddhisme, nos auteurs reprennent le personnage précédemment évoqué du Bouddha rédempteur, mais aussi la théorie de la métempsychose : à la mort de l'individu, l'âme ne disparaît pas mais quitte le corps pour en rejoindre un autre, de sorte que tout individu est prédestiné par les actes qu'il a commis dans l'ensemble de ses vies antérieures, son karma. Cette philosophie de la réincarnation est au cœur du « Tam et Cam » de Minh Tran Huy, l'âme de Tam, passant successivement, à sa mort, dans les « corps » d'un loriote, d'un flamboyant, d'un plaqueminier et d'un kaki renfermant une fée jusqu'à ce que la jeune victime assouvisse sa vengeance envers sa sœur. De même, dans « Watermelon Seeds » de Thich Nhat Hanh, An Tiem se fait le porte-parole incompris de cette croyance, qu'il exprime avec des vers :

Pour savoir quelles semences ont été plantées dans tes vies antérieures
Regarde quels fruits sont récoltés dans cette vie
Pour savoir quels fruits croîtront dans tes vies futures

⁶⁶ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 28.

⁶⁷ DUONG Dinh Khue, *op. cit.*, p. 40, p. 268.

Regarde les semences que tu plantes à présent⁶⁸

A la suite de son discours au Roi, le jeune héros se fait toutefois bannir sur l'île de de Sa Chau, pour mettre à l'épreuve son karma : grâce à la culture de la pastèque, il devient un riche commerçant et prouve la véracité de la théorie. Enfin, la métempsychose est au cœur d'un autre très beau conte de Thich Nhat Hanh, non issu du folklore mais élaboré sur son modèle, intitulé « The Ancient Tree », dans lequel un oiseau se réincarne en chute d'eau : « Le cri de l'oiseau était devenu le flot d'une chute d'eau, et sans peur, celui-ci se déversa dans la forêt comme une cascade majestueuse⁶⁹ ».

Nos contes sont également imprégnés de taoïsme, en particulier du fait du colportage d'une croyance aux génies et aux immortelles. Le conte « Chu Đông Tu et la princesse » de Pham Duy Khiem, renommé « Le royaume des immortelles » chez Minh Tran Huy en est le plus bel exemple : un jeune homme défend une immortelle ayant enfreint par mégarde une coutume humaine et part la rejoindre dans son Royaume où ils filent un amour sans trouble. C'est également une immortelle exilée sur Terre qui est le personnage principal de « La fille de l'Empereur de Jade » dans *Légendes des Terres sereines* : elle tomba amoureuse d'un mandarin avant d'être contrainte de retourner dans son monde. Les génies sont quant à eux un véritable *leitmotiv* du recueil : c'est un génie qui inspire l'épreuve des mets au roi Huong Vuong dans « Le gâteau du Têt », qui donne à Ngoc Tâm le pouvoir de ressusciter son épouse défunte dans « Les moustiques », et qui indique au Roi comment se débarrasser des démons de la citadelle dans « L'arbalète magique ». De façon générale, nos recueils se font mimétiques de l'influence chinoise qui a porté pendant dix siècles sur le folklore vietnamien : ils empruntent à sa mythologie des personnages-clés (Bouddha, l'Empereur de Jade), des archétypes (les « lettrés », les « bonzes » - *Légendes des Terres sereines* p. 118) et un arrière-plan philosophico-religieux caractéristique. Similairement au bouddhisme et au taoïsme, mais dans un registre plus social, c'est d'ailleurs la doctrine du confucianisme qui, importée de Chine, affleure dans nos contes. En voici les cinq principes fondamentaux, tels qu'ils sont énoncés par Truong Tuu dans son *Kinh Thi Viet Nam* :

⁶⁸ “To know the seeds planted in former lives
Look at the fruits reaped in this life
To know the fruits your future life hold
Look at the seeds you now sow”, THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, “Watermelon Seeds”.

⁶⁹ “The cry of the bird had become the rush of a waterfall, and without fear the bird plunged into the ofrest like a majestic waterfall”, *Ibidem*, “The Ancient Tree”.

- 1- Autorité du prince sur les sujets
- 2- Autorité du père sur ses enfants
- 3- Autorité du mari sur sa femme
- 4- Inégalité des sexes et interdit qui frappe leurs rapports
- 5- Priorité de la raison sur le sentiment et l'instinct⁷⁰

Chacun de ces principes joue un rôle fondamental dans nos textes, en particulier les trois premiers. Thich Nhat Hanh évoque dans « The mission » la soumission des sujets du royaume de Chu à leur prince : « Au pays de Chu, un profond fossé séparait l'empereur de ses sujets, les enseignants des étudiants, les parents des enfants » (p. 140). La décision arbitraire d'exiler An Tiem à Sa Chau dans « Watermelon Seeds » renvoie par ailleurs à cette autorité, d'apparence incontestable :

Le roi était énervé : « Très bien, je te bannis, toi, ta femme et ton enfant sur l'île de Sa Chau. Nous verrons jusqu'où ta théorie des semences et des fruits pourra tenir. Résigné, An Tiem répondit : « Comme vous le souhaitez, Père »⁷¹.

Dans cet exemple, l'autorité du roi s'associe à l'autorité du père, de même que dans « Le gâteau du Têt », la décision incongrue du roi Huong Vuong d'envoyer ses fils parcourir le monde en quête du meilleur mets est indiscutable. Enfin, l'inégalité des sexes est au fondement de nombreux contes du recueil. Si les hommes ont le droit d'avoir plusieurs femmes, comme Huong Vuong dans « Earth Cakes, Sky Sakes » de Thich Nhat Hanh (« Sa mère, l'une des conjointes du roi⁷²... »), l'infidélité ou l'irrespect de la femme envers son mari est sévèrement condamnée : Thi Kinh, la « sainte à l'enfant » de Pham Duy Khiem, est chassée par son mari et bannie de sa famille pour avoir osé enlever un poil de barbe qui poussait à rebours sur le menton de son conjoint. Les femmes n'allaient pas à l'école et ne devaient avoir aucun contact avec les hommes, aussi My Nuong, l'héroïne de « La princesse et le Pêcheur » de Minh Tran Huy, vit recluse dans une tour. Le portrait féminins sont au demeurant parfois très dérogatifs : Nanh Diep incarne la femme vénale dans « Les moustiques », My Châu la jeune ingénue qui entraîne la déchéance du royaume de Au Lac.

Ainsi, on voit que la résurgence d'un patrimoine religieux s'accompagne de celle d'un patrimoine plus doctrinal et philosophique : c'est de tout un mode de pensée que le Vietnam a

⁷⁰ Cité par DUONG Dinh Khue, *op. cit.*, p. 40, p. 254.

⁷¹ «The king was angered. « Very well, I banish you, your wife, and child to Sa Chau Island. We'll see how well your theory of seeds and fruits holds up. » Resolute, An Tiem answered, « As you wish, Father »», THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, «Watermelon Seeds».

⁷² «Her mother, one of the king's consort »», *Ibidem*, p. 73.

hérité de la Chine. Dans le recueil de Thich Nhat Hanh, la spiritualité indienne joue également un rôle important. Pour lui, c'est par l'intermédiaire des commerçants venant de l'Ouest que le bouddhisme aurait été importé au Vietnam : ce sont eux qu'il représente à travers le personnage de l' « Indian trader » (p. 107) qui emmène Dong Tu dans son pays dans « The One Night Lake ». Il n'hésite pas à créer un nouveau personnage, Sita, pour incarner à la fois l'influence indienne (Sita est un nom indien) et le motif de la réconciliation: celle-ci apparaît dans les contes « The Voyage » et « Princess Sita », où elle protège les Hommes des typhons provoqués par la colère de Thuy Vuong. Dans ce même conte, le Génie des eaux se métamorphose d'ailleurs en un monstre marin de la mythologie hindouiste nommé Makara. L'influence de la culture indienne se manifeste au demeurant par le recours de Mi aux *mantras*, formules condensées formées d'une série de sons répétés plusieurs fois en rythme lui permettant de franchir des obstacles ou de vaincre des ennemis dans « The Voyage » :

« Mi! Récite le mantra ! » [...]

Le monstre regarda autour de lui comme s'il était déstabilisé. Voyant l'hésitation du monstre, Hung cria les derniers vers du mantra lui-même :

Tous les monstres se couchent de terreur

Quand le Seigneur Dragon apparaît

Gate ! Paragate !

« *Gate ! Paragate !* » résonna dans la grotte comme le tonnerre. Le monstre des mers prit la fuite dans la direction par laquelle il était venu, disparaissant de leur vue. Le mantra avait fonctionné⁷³

Mantra est un emprunt du sanskrit, tout comme *sûtra*, qui désigne des écrits religieux ou philosophiques rédigés sous la forme d'aphorismes. Dong Tu en fait usage dans « The One Night Lake » afin de trouver la sérénité : « Dong Tu récita des sutras qu'il avait appris et montra à sa femme comment contrôler sa respiration dans le but de méditer⁷⁴ ».

En dépit de l'intégration d'éléments caractéristiques des philosophies chinoise ou indienne, les valeurs qui imprègnent nos contes possèdent leur propre spécificité. Dans quelle mesure la spiritualité colportée dans nos recueils se détache-t-elle donc des grandes doctrines asiatiques,

⁷³ « Mi! Recite the mantra! » [...]

The monster looked about as if confused. Seeing the monster's hesitation, Hung bellowed the last lines of the mantra himself :

Monsters all lie in fear

When the Dragon Lord appears

Gate! Paragate!

Gate! Paragate! echoed in the cave like thunder. The sea monster fled in the direction from which it had come, disappearing from sight. The mantra worked. *Ibidem*, "The Voyage".

⁷⁴ "Dong Tu recited sutras he had learned and showed his wife how to observe her breathing in order to meditate", *Ibidem*, p. 109.

pour s'affirmer comme spécifiquement vietnamienne ?

III.2. Des traits distinctifs

La spiritualité vietnamienne ne peut pas se définir uniquement par les apports des grandes philosophies chinoises qu'elle a intégrés. Le peuple vietnamien a en effet toujours fait preuve d'une résistance affirmée à l'égard de toute assimilation et a toujours marqué son autonomie face aux envahisseurs et à leur influence, préservant un socle culturel solide et des traits psychologiques qu'il est possible de distinguer.

En premier lieu, l'intégration des doctrines chinoises n'a été que partielle : si l'on a vu que certains contes de nos recueils s'en faisaient les dignes allégories, d'autres s'en détachent farouchement : le roi An Duong Vuong est perçu comme un imprudent dans « L'arbalète magique » et le Bouddha de « Tam et Cam » se révèle impuissant face aux stratagèmes de la belle-mère.

S'il ne s'agit pas ici de reprendre les théories essentialistes de Duong Dinh Khue sur « l'originalité foncière de l'âme vietnamienne », il convient toutefois de mentionner les grandes lignes de son analyse, dans la mesure où elle a pu inspirer de nombreux écrivains et folkloristes, et qu'elle met en évidence certains traits propres à la culture du pays. Ainsi, il apparaît assez distinctement que le référentiel de base de l'individu vietnamien est la cellule familiale. C'est en son sein que la spiritualité s'éveille et que les hiérarchies se forment : les contes « Tam et Cam », « Pourquoi la mer est salée », « Or et caramboles » mettent en situation des rivalités fraternelles, souvent au détriment du cadet. Un autre *topos* de ces contes est la mort du père, associée à un discours de succession (dans « Le gâteau du Têt » notamment) : les personnages se définissent avant tout par leur filiation.

De même quelques traits récurrents, à défaut d'être définitoires, peuvent être mentionnés. Un mot qui a pu revenir dans les textes des écrivains franco-vietnamiens et dans les études qui leur sont consacrées est celui de « laque ». Ce terme, chez Anna Moi, nous renvoie à la fois à la couleur noire et à la perméabilité, la régularité apparente de la surface. Il me semble être une métaphore particulièrement adaptée à l'esprit des contes populaires qui transparait dans nos recueils contemporains : « noirceur » car ces contes semblent empreints d'une mélancolie qui affleure à chaque page dans ces romans, et « laquée » car cette mélancolie, feutrée et pudique,

révélée par bribes, pourrait donner l'impression qu'une couche de laque régulière masque ses aspérités et noie cette mélancolie sous des apparences de sérénité. Si des traits psychologiques pouvaient se détacher de la lecture de nos contes, ils renverraient sûrement à cette mélancolie et à cette pudeur. Mélancolie destructrice de la « sainte à l'enfant » ou de Nhan Diep dans « les moustiques », qui se laissent dépérir de chagrin, mais aussi noirceur dans le *pathos* lorsque Minh Tran Huy décrit le quotidien des deux orphelins de « Pourquoi la mer est salée » :

Seo et Tâm vivaient chichement du produit de leurs pêches, qu'ils vendaient ou troquaient contre des vêtements et des biens de première nécessité. Levés à l'aube, ils passaient tout le jour sur leurs jonques, occupés à lancer leurs filets et à poser des lignes, puis revenaient épuisés à la tombée de la nuit. Ils avaient perdu leur mère⁷⁵...

Si le conteur peut se permettre d'exprimer quelque compassion ou émotion dans son écriture, il est frappant de constater la pudeur qui règne chez les personnages : en ce sens l'on pourrait parler d'un « masque » vietnamien. Masque de la « sainte à l'enfant » qui ne proteste pas malgré les outrages et reste digne dans son mutisme, masque du pêcheur qui, méprisé par My Nuong, préfère mourir d'amour plutôt que d'avouer ses sentiments dans « La Princesse et le Pêcheur », masque de Tâm qui n'a « pas un reproche pour son aîné » (p. 34) lorsque celui le chasse dans « Pourquoi la mer est salée », ou encore de l'aîné lui-même, lorsque, fourbe, il vient déceler le secret de Tâm « cachant ses sentiments véritables sous un masque de cordialité » (p. 36).

Ainsi, nous avons vu que nos recueils contemporains se faisaient les vecteurs de savoir, et permettaient au lecteur occidental contemporain d'accéder à des connaissances littéraires, historiques, étiologiques, ethnologiques et spirituelles sur le Vietnam ancien. En ce sens, ces recueils se constituent en recueils-patrimoine et leurs auteurs en passeurs de culture.

Toutefois, cette dimension euristique de nos recueils ne rend pas compte de toute leur richesse. Leur particularité est en effet de transposer le conte populaire dans l'espace (de création et de diffusion) de la littérature : comment passe-t-on du système folklorique à l'œuvre littéraire ? Dans quelle mesure nos recueils ne se constituent-ils pas seulement en tant que groupement de contes folkloriques mais en tant qu'œuvres de création à part entière ?

⁷⁵ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 33.

Chapitre II - Du système folklorique à l'œuvre littéraire

Il faut distinguer *Le Lac né en une nuit*, *The Dragon Prince* et les *Légendes des Terres Sereines* des anthologies de contes vietnamiens réunis par les ethnologues, les folkloristes ou les chercheurs en littérature que sont Huu Ngoc, Françoise Correze, Duong Dinh Khue, Florent Zucchelli ou Patrick Kersale : l'objet n'est pas le même. Les « recueils de spécialistes » ont pour première vocation de conserver le patrimoine folklorique vietnamien et tous les savoirs qui y sont associés : il s'agit avant tout d'un travail de recherche et de collecte, au plus près des diégèses originelles. Les « recueils d'auteur », en revanche, s'ils colportent également, ainsi que nous l'avons vu, un savoir patrimonial conséquent, sont plus libres de s'en détacher. La fidélité aux diégèses n'y est plus une contrainte, et le folklore ne constitue plus qu'un référentiel autour duquel s'exerce la liberté l'auteur : il s'agit avant tout d'œuvres de création, créées à partir du folklore, mais à vocation littéraire.

Ainsi, selon quels procédés le folklore traditionnel est-il remanié par les auteurs pour devenir un folklore littérisé ? Dans quelle mesure la portée heuristique de nos textes est-elle indissociable de leur valeur littéraire ?

Nous étudierons en premier lieu comment le modèle folklorique, tant sur un plan diégétique que poétique, est imité puis dépassé par Minh Tran Huy, Pham Duy Khiem et surtout Thich Nhat Hanh. Il s'agira ensuite de mettre en valeur la littéarité de nos textes : en quoi pourrait-on parler d'une écriture à « degré », pour reprendre le concept de Roland Barthes ?

Nous nous détacherons dans un second temps du niveau microstructural de l'écriture pour considérer les œuvres dans leur ensemble : en quoi se positionnent-elles aux limites de toute caractérisation générique ?

Il s'agira enfin d'étudier l'adaptation des contes folkloriques à l'aire culturelle de l'Occident contemporain, pour mettre en évidence leur caractère profondément transnational.

I. IMITATION ET DÉPASSEMENT DU MODÈLE FOLKLORIQUE

Nous avons vu dans une première partie que les recueils contemporains de Minh Tran Huy, Pham Duy Khiem et Thich Nhat Hanh étaient, dans l'ensemble, restés relativement fidèles aux diégèses folkloriques originelles. En réalité, cette fidélité apparente au contenu diégétique des contes et au savoir qu'ils colportent masque certaines différences. En effet, si les auteurs, en particulier Pham Duy Khiem et Minh Tran Huy, ont à cœur de ne pas réinventer les étapes narratives des contes, de ne pas les transformer à leur gré, ils se sentent libres de retravailler leur masse informationnelle diégétique. En d'autres termes, les auteurs sectionnent parfois certaines étapes ou détails d'un conte, ou, à l'inverse, en rajoutent : sous un masque de fidélité, l'auteur n'a de cesse de remodeler le folklore. De même pour la poétique du conte folklorique : si certains caractères propres au conte vietnamien sont repris dans nos recueils, force est de constater que leur présence y est limitée, et associée, comme nous le verrons, à des procédés stylistiques étrangers au folklore et d'ordre essentiellement littéraire.

I.1. L'adaptation de la masse informationnelle folklorique

Le premier élément suggérant que nos auteurs se sont émancipés du joug d'une retranscription « fidèle » des contes populaires vietnamiens est leur relative prise de liberté en ce qui concerne la masse informationnelle folklorique des recueils. A leur gré, nos conteurs, tronquent certaines étapes narratives des diégèses originelles, en rajoutent de nouvelles, l'enrichissent de certains détails ou, au contraire, en passent sous silence. La comparaison entre des recueils de type « ethnologique » et nos recueils littéraires est, à cet égard, une fois encore, révélatrice. Afin d'appuyer ces constats sur des exemples, il s'est agi de définir un protocole :

- définir une masse informationnelle folklorique de référence, par addition des différentes informations contenues dans nos trois versions folkloriques de référence⁷⁶.
- comparer cette masse informationnelle folklorique avec celle contenue dans les contes du *Lac né en une nuit*, *The Dragon Prince* et *Légendes des Terres sereines*.
- conclure sur la redéfinition de la masse informationnelle originelle dans nos recueils.

⁷⁶ Les recueils ethnologiques de référence sont les mêmes que précédemment, cités p. 26 .

Ce procédé de comparaison a été appliqué précisément à deux contes présents dans nos recueils littéraires, à savoir « Chu Đông Tu et la princesse » (« Le lac né en une nuit » chez Minh Tran Huy, et « The One Night Lake » chez Thich Nhat Hanh) et « Bétel, chaux et noix d'arec » (« Le bétel et l'aréquier » chez Pham Duy Khiem et « The Areca Tree » chez Thich Nhat Hanh), et étendu pour les cas les plus saillants à d'autres contes.

Il apparaît dès lors que l'on peut distinguer trois procédés de « remodelage » de la masse informationnelle folklorique : une redéfinition macrostructurale, c'est-à-dire relative aux étapes narratives du texte, une redéfinition microstructurale, qui concerne ses détails, et un « déplacement » de la masse informationnelle folklorique, qui relève de la focalisation ou de l'enchaînement des étapes diégétiques.

D'un point de vue macrostructural, il est intéressant de constater que Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem ont ajouté une étape narrative au conte « Le bétel et l'aréquier », au commencement de la diégèse folklorique. Alors que l'ensemble des versions ethnologiques se bornent à mentionner que les deux frères sont orphelins depuis l'âge de seize ans, nos deux auteurs imaginent les circonstances du décès du père.

Masse informationnelle folklorique	Pham Duy Khiem	Thich Nhat Hanh	Minh Tran Huy
Ils deviennent orphelins à l'âge de seize ans	« Les deux frères étaient encore jeunes (de douze à quatorze ans, disent les uns ; dix-sept et dix-huit ans, selon les autres) quand un incendie enleva leurs parents avec tous leurs biens. » (p. 178)	∅	« Survint alors un incendie, qui leur enleva et leurs parents et leur fortune... » (p. 23)

Pham Duy Khiem ajoute également une étape narrative dans « Chu Đông Tu » : alors que dans les versions folkloriques, la création du palais s'ensuit directement de l'annonce de la guerre avec le roi Hung Vuong, celui-ci intègre entre les deux moments celui de la réaction des habitants au miracle :

Le lendemain matin, les habitants des environs, saisis d'une crainte religieuse, affluèrent avec l'encens et les fleurs. Ils trouvèrent les portes de la citadelle bien garnies de troupes et, à l'intérieur, les mandarins civils et militaires à leurs postes, comme dans un royaume bien organisé⁷⁷.

A l'inverse, Thich Nhat Hanh a plutôt tendance à sectionner des étapes narratives : sa version du « Bétel et la noix d'Arec », comme nous le montre le tableau précédent, ne mentionne pas la mort des parents de Tân et Lang et sa version du « Dragon et la Tiên », qui correspond à la partie « Beginnings » fait l'impasse sur l'ensemble des exploits de Lac Long Quân, qui précèdent la rencontre avec Au Co.

C'est cependant à un niveau microstructural, concernant les détails du texte et les étapes diégétiques secondaires, que la liberté des auteurs se fait le plus ressentir, essentiellement dans la perspective d'un étoffement. Alors que les versions folkloriques indiquent de concert que Tiên Dung choisit d'épouser Chu Đông Tu parce qu'elle voit en leur rencontre un témoignage « de la volonté du ciel⁷⁸ » Thich Nhat Hanh approfondit le propos en le liant à la théorie bouddhiste de la métempsychose et du karma :

Je crois que les circonstances étranges qui entourent notre rencontre aujourd'hui sont dues à des liens que nous avons tissés dans une vie antérieure. Longtemps mon père a voulu que je me marie, mais j'ai toujours refusé. Maintenant que je t'ai rencontré, je sens que nous sommes faits pour être ensemble. Si tu es d'accord, nous pourrions nous marier⁷⁹.

De même, la création miraculeuse du palais est explicitée. Les versions ethnologiques indiquent que Chu Đông Tu plante un bâton magique et son chapeau à l'emplacement où apparaît la ville. Chez Thich Nhat Hanh, les deux époux plantent bien un bâton au sol mais il est indiqué que l'acte est une imitation du « passage du Sutra du lotus dans lequel une ville apparaît subitement dans le désert⁸⁰ ». C'est toutefois probablement Minh Tran Huy qui se livre le plus exhaustivement à l'approfondissement fictionnel des détails folkloriques dans *Le lac né en une nuit*. Cet approfondissement est souvent psychologique : alors que les diégèses folkloriques mettent en situation des personnages quelques peu « mécaniques »,

⁷⁷ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 119.

⁷⁸ HUU NGOC et CORREZE, Françoise, *op. cit.*, p. 8, p. 95.

⁷⁹ "I believe the unusual circumstances surrounding our meeting today are due to some connection we share from a past life. For some time, my father has wanted me to marry, but I have always refused. Now that I have met you, I feel we were meant to be together. If you agree, we could marry.", THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 105.

⁸⁰ "There is a passage in the Lotus Sutra in which a city suddenly appears in the desert.", THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 111..

archétypiques, elle s'attache à révéler leurs sentiments. Dans « Le Lac né en une nuit », Tiên Dung, au-delà du signe du ciel, « est profondément touchée par le discours du jeune homme » (p. 100). Ce qui est présenté dans le folklore comme une « nombreuse flotte qui l'accompagne dans ses voyages⁸¹ » devient sous sa plume « un élégant bateau décoré de dragons et de phénix, et une solide escorte à même de la protéger » (p. 98). Minh Tran Huy comble les silences des diégèses folkloriques, les rendant plus visuelles et plus accessibles. Elle explicite son propos : la belle-mère de Tâm la charge « de toutes les besognes domestiques, ménage, cuisine, lessive... » (p. 48). Alors que le folklore mentionne que le repas préparé pour les deux frères du « Bétel et l'aréquier » est une bouillie de riz, elle en livre la recette : « Il fit préparer du riz cuit dans des feuilles de lotus et des rouleaux de bœuf à l'échalote ». La nourriture occupe une place prépondérante dans son recueil : l'Homme se défend des démons grâce à de l'ail et des feuilles d'ananas dans « L'Homme et l'esprit maléfique », la bienfaitrice de Tâm vend « des gâteaux de riz et du thé » (p. 57) et l'épouse de « L'ombre et l'absent » sert au retour de son mari un plat de riz chaud fumant. Ces détails culinaires, ajouts de l'auteur, trouvent leur apogée dans la succulente description d'un festin royal dans « Le gâteau du Têt » :

Fruits rares, épices aux saveurs subtiles, poissons venus des mers lointaines, viandes cuisinées avec raffinement [...]. Rouleaux de paon, pâte de phénix, pattes d'ourson, foie de rhinocéros⁸²...

Quelques lignes plus haut, était donnée la recette du fameux gâteau de riz :

Il te suffit de prendre du riz gluant, de le nettoyer dans une eau très pure et de le faire cuire à la vapeur [...] Tu garniras l'intérieur de ces gâteaux d'une farce composée d'oignons, et de viande de porc mêlant le gras et le maigre. Enveloppe le tout de feuilles de bananier, et fais cuire à l'étuvée jour et nuit⁸³.

Une attention tout aussi forte est portée aux détails vestimentaires : le génie du « Gâteau du Têt » apparaît « vêtu de soie jaune » (p. 29) et les serviteurs du roi portent « des livrées rouges et or » (p. 30). Dans « Les moustiques », Nhan Diep est « vêtue d'un magnifique costume de soie pourpre, une baguette d'or et de jade glissée dans ses cheveux relevés, les oreilles et le cou ornés de perles » (p. 41) et Tâm choisit pour se rendre à la Fête du printemps, dans « Tâm et Cam », « un pantalon de soie, une robe de brocart, ainsi qu'une paire de mules brodées de phénix et semées de minuscules saphirs » (p. 52).

⁸¹ DUONG Dinh Khue, *op. cit.*, p. 40, p. 180.

⁸² MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 31.

⁸³ *Ibidem*, p. 30.

Enfin, un dernier procédé permet aux auteurs de se réapproprier la masse informationnelle folklorique des contes sans la transformer : il suffit de la déplacer. Dans « Le lac né en une nuit », Minh Tran Huy ne fait pas, au contraire des versions folkloriques, le récit de la vie de Chu Dong Tû avant sa rencontre avec Tiên Dung, passant sous silence des étapes narratives essentielles (l'incendie, la mort du père, l'enterrement avec le dernier vêtement restant, la misère). Ces informations ne sont toutefois pas omises mais déplacées dans le discours que le jeune homme fait à la princesse lors de leur rencontre : c'est lui qui, prenant le relais des conteurs traditionnels, raconte sa propre histoire à Tiên Dung et, par persiflage, au lecteur. De même, le déplacement peut relever de la focalisation : si l'ensemble des versions ethnologiques rencontrées content « Le dragon et la tiên » du point de vue du Prince Dragon, le conte de Thich Nhat Hanh présente l'originalité de se placer du point de vue de Au Co, évoquant son arrivée sur Terre, et son impossible retour au 36^{ème} ciel. Ainsi, la diégèse originelle n'est pas transformée, ni subvertie, mais agrémentée, complétée par un point de vue nouveau.

L'ajout, la réduction et le déplacement de la masse informationnelle folklorique par nos auteurs leur ont donc permis de s'approprier les contes populaires vietnamiens sans pour autant travestir leur sens profond : les contes de nos recueils sont, au fond, les mêmes que les contes originels, à la différence que certains de leurs silences ont été comblés et que certaines de leurs paroles d'antan se sont éteintes.

1.2. Des traces d'une poétique caractéristique du conte vietnamien

L'imitation du modèle du conte folklorique vietnamien transparait non seulement sur un plan diégétique et informationnel, mais aussi sur un plan poétique. Pour Duong Dinh Khue, la littérature populaire vietnamienne possède un certain nombre de caractéristiques littéraires. Elle se distingue tout d'abord de la littérature des lettrés par sa liberté prosodique, lui permettant de s'émanciper de règles de versification particulièrement contraignantes : « Heureusement l'homme du peuple n'a pas éprouvé à l'égard des règles de la prosodie classique [ici au sens de versification] cette sainte vénération qu'ont pour elle les lettrés⁸⁴ ». Cette liberté est manifeste dans nos recueils, qui d'une part sont des textes en prose, et d'autre

⁸⁴ DUONG Dinh Khue, *op. cit.*, p. 40, p. 234.

part développe des proses de type très divers : Pham Duy Khiem tend à écrire de courts paragraphes ponctués de points virgules et de points, tandis que ceux de Minh Tran Huy et Thich Nhat Hanh, plus compacts et expressifs dans la ponctuation, laissent s'articuler passages narratifs et dialogiques.

La littérature populaire se fait aussi le lieu de la profusion d'images :

Celle-ci se distingue surtout de la littérature écrite par une profusion étourdissante d'images. Nous pouvons dire que tandis que le lettré pense abstrait, l'homme du peuple pense concret. Toutes les idées qui lui viennent à l'esprit se présentent spontanément sous forme d'images concrètes, sans aucun effort⁸⁵.

Ce goût se manifeste essentiellement chez Thich Nhat Hanh par une profusion de comparaisons, mettant en relation un « imagé » et un « imageant » :

- « un grand oiseau aux ailes semblables à des rideaux d'obscurité⁸⁶ » (p. 19) : l'imagé est « les ailes » et l'imageant le « rideau d'obscurité », associés autour du motif non-mentionné de la grande taille et de la couleur sombre

- « la terre sous leur pied était douce comme des boules de cotons⁸⁷ » (p. 20) : l'imagé est « la terre » et l'imageant « les boules de cotons », associés autour du motif mentionné de la douceur

- « des yeux qui brillaient comme des étoiles⁸⁸ » (p. 22) : l'imagé est « des yeux » et l'imageant « des étoiles », associés autour du motif mentionné de la brillance

- « son tronc était large comme les bras de dix-huit personnes mis bout à bout⁸⁹ » (p. 97) : l'imagé est le « tronc » et l'imageant « les bras de dix-huit personnes mis bout à bout », associés autour du motif mentionné de la largeur.

A un degré bien moindre, certaines de ces figures apparaissent aussi dans *Le lac né en une nuit* : « la prospérité tarit telle une source épuisée » (p. 49) associe l'imagé abstrait de la « prospérité » à l'imageant concret de la « source » autour du motif commun de l'abondance, ici mise à mal. De façon générale et à ces exceptions près, force est pourtant de constater que le langage imagé caractéristique du conte populaire vietnamien ne se trouve que partiellement translaté dans nos recueils : les métaphores et les métonymies sont rares, particulièrement chez Pham Duy Khiem qui adopte volontairement un langage sobre et neutre.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ “A great bird with wings like curtains of night”, p. 19.

⁸⁷ “The earth beneath their feet was soft as cotton balls”, p. 20.

⁸⁸ “...eyes that shone like stars”, p. 22.

⁸⁹ “Its trunk was as large as the arm spans of eighteen people”, p. 97.

Certains procédés stylistiques comme le jeu de mots, l'énumération, ou la répétition, considérés comme récurrents dans le conte populaire par Duong Dinh Khue, sont relativement absents de nos recueils. L'on peut éventuellement comprendre l'expression « Le soleil était levé » (*Légendes des Terres Sereines*, p. 87) comme un jeu de mots, quand l'on considère que le héros de « La partie d'échecs dans la montagne » suit la route du « soleil levant » (p. 98) mais le lien est somme toute peu flagrant. Quelques procédés d'exagération peuvent, tout au plus, être relevés : Seo « manqua étouffer de rage » face à la prospérité de son frère (*Le Lac né en une nuit*, p. 34), « même s'il avait eu cent bouches, comment aurait-il pu se disculper » (*Légendes des terres sereines*, p. 138). Duong Dinh Khue mentionne par ailleurs une figure particulière à la littérature populaire vietnamienne, qui « consiste à énoncer des conditions absurdes à la réalisation d'un projet que l'on regrette, avec mépris » (p. 238). Ces conditions sont par exemple celles que Minh Tran Huy évoque dans « Tâm et Cam » (« Tout ce que je te demande, c'est de séparer le riz du paddy avant de me rejoindre », p. 51) ou dans « L'Homme et l'esprit maléfique », conte dans lequel les conditions du démon varient systématiquement de façon à lui permettre de continuer à s'attribuer les meilleures parts de la récolte de l'homme. Difficile pourtant de trouver d'autres exemples.

L'on voit donc que, si certains traits poétiques du conte populaires sont repris dans les contes littéraires de nos recueils, en particulier chez Thich Nhat Hanh, cette résurgence est somme toute limitée. Les procédés stylistiques employés sont en fait beaucoup plus variés que dans le modèle folklorique de nos contes : se développent sous la plume de Minh Tran Huy, Pham Duy Khiem et Thich Nhat Hanh de nouveaux effets de langue, qu'il s'agit à présent de mettre en évidence.

I.3. L'épanchement d'une poétique littéraire

a) Une poétique de la palingénésie

Dans *Le lac né en une nuit*, *The Dragon Prince* et les *Légendes des Terres Sereines* se manifeste le même désir de faire, véritablement, apparaître et sentir le Vietnam ancien aux lecteurs occidentaux. C'est dans cette visée que s'associent plusieurs procédés littéraires destinés à donner corps à ce temps ancien : synesthésie, hypotypose et *ekphrasis* contribuent à créer un environnement riche et sensible, un espace imaginaire que le lecteur se charge

d'explorer.

L'environnement qui se matérialise sous les mots et le style des auteurs est, pour commencer, un environnement composite. Dans le conte « Chu Dong Tû et la princesse » de Pham Duy Khiem, le regard du narrateur se déploie méthodiquement sur une quantité significative et représentative d'entités pensées comme caractéristiques du Vietnam : les princes, les barques royales, les gongs et les négociants du côté aristocratique, les bergers, les crabes, les poissons, les tam-tams et les roseaux du côté rural. Cette déambulation de l'œil du conteur, répertoriant un certain nombre d'éléments, presque sous forme de liste, pour favoriser la création d'images dans l'esprit du lecteur est un procédé récurrent dans le recueil. Dans le conte « Nhi Khanh ou la femme du joueur », c'est un intérieur paysan qui est passé au crible :

Ce n'était qu'une paillote basse, ouverte aux quatre vents et renfermant, pour tout mobilier, un lit de bambou, avec un échiquier et un service à alcool ; dans un coin, un coq de combat et un chien de chasse⁹⁰.

Dans « La partie d'échecs dans la montagne », la description composite s'associe à l'élaboration de l'utopie : les eaux « très bleues », les cascades et les monts, les chants d'oiseaux qui « résonnaient merveilleusement », l'air « étrangement vif et pur » et « l'admirable paysage de montagne baigné de lumière » (pp. 99-100) sont autant d'éléments qui façonnent, élaborent un environnement tout aussi fantasmé qu'idéal. C'est une utopie du même ordre que Thich Nhat Hanh élabore dans « The Dragon Prince » : l'image d'un monde originel se déploie à partir de l'évocation de « falaises rocheuses, s'élevant de la mer en nobles sommets⁹¹ », d'une rivière bordée d'une mousse claire, de fleurs or et pourpre, d'herbe verte, d'algues, de coraux et de merveilleuses fleurs marines.

L'environnement élaboré doit par ailleurs être actualisé, mené aux portes du présent pour que le lecteur puisse s'en imprégner : Pham Duy Khiem a pour ce faire recours à l'hypotypose, procédé littéraire bien connu, car caractéristique du théâtre racinien. D'après Fontanier, « l'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelques sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante⁹² ». Figure de rhétorique de la palingénésie par excellence,

⁹⁰ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 128.

⁹¹ «...rocky cliffs, rising from the sea into lofty peaks», THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 22.

⁹² FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

l'hypotypose implique notamment le passage au présent historique, qui donne plus d'actualité aux faits passé. C'est le cas par exemple dans les derniers moments du « Cristal d'amour » de Pham Duy Khiem :

La fille du mandarin apprit le prodige, voulut voir elle-même. Elle verse un peu de thé, l'image du pêcheur apparaît : elle se souvient et pleure⁹³.

Le passage du passé simple au présent donne l'impression que le temps se fige autour de la mélancolie de la princesse, comme une note finale, un point d'orgue qui ne connaît pas de fin. Cette dimension « atemporalisante » de l'hypotypose s'associe, comme l'indique Fontanier, à la fixation du récit en images. Les auteurs donnent parfois l'impression de décrire un tableau, de sorte que leurs textes prennent l'apparence de véritables *ekphrasis*, dans le sens du terme popularisé au 18^{ème} siècle de discours sur une œuvre d'art, ici fictive. Ainsi, Minh Tran Huy décrit le festin du « Gâteau du Têt » comme elle aurait analysé une image (Que d'odeurs, de couleurs, de formes artistiquement découpées, de combinaisons inattendues ! », p. 31) tandis que le Prince Dragon de Thich Nhat Hanh indique n'avoir jamais vu des « formes et des couleurs aussi délicates⁹⁴ » que celles des fleurs des rivages de la rivière originelle: la terminologie employée est celle discours pictural. Pham Duy Khiem réduit quant à lui les personnages et éléments de « L'histoire de Tu Thuc » à des tâches de couleurs : les arbres « verts », les deux jeunes suivantes « vêtues de bleu », les appartements or et argent, la *tiên* vêtue de blanc, et le fauteuil « de santal blanc ». Dans « The Dragon Prince », même jeu de couleurs : « Fais demi-tour vert le chemin de sable doré. Ne te dirige dans aucune direction où tu verras du violet, du vert et du rouge⁹⁵. »

Enfin, c'est tout un environnement sensoriel que Minh Tran Huy, Thich Nhat Hanh et Pham Duy Khiem recréent. Nous avons vu que Minh Tran Huy vouait une affection toute particulière au goût, qu'elle explore sous tous les angles : « fraîches ou brûlantes, amères ou sucrées-salées, compactes ou plus légères que l'air, les nourritures... » (p. 38). Avec une dextérité d'alchimiste, elle entreprend également de mêler les saveurs aux odeurs, les visions aux bruits, créant des univers sensoriels homogènes et cohérents, c'est à dire des synesthésies. Ainsi, la sérénité et le bonheur utopique sont, dans le conte « Les moustiques » associés à des

⁹³ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 9.

⁹⁴ "He had never seen such delicate shapes and colors as these", THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 22.

⁹⁵ "Make your way back to the path of golden sand. Don not stray in any direction where you see violet, green or red.", *Ibidem*, p. 40.

éléments à la fois visuels (« l'herbe poussait dur, les fruits abondait, le soleil illuminait les minuscules particules de poussière flottant dans l'atmosphère ») et auditifs (« l'air était rempli de chants de milliers d'oiseaux », p. 39). La beauté féminine se révèle à la fois visuelle (« les yeux lumineux ») et relative au toucher (« la peau veloutée », p. 49) dans « Tâm et Cam », et la description du kaki, dans ce même conte, motive à la fois l'odorat, la vue et le goût :

Une odeur délicieuse vint lui chatouiller le nez. Elle leva les yeux et aperçut un fruit énorme, d'un jaune appétissant, qui trônait seul au sommet de l'arbre. Son parfum était stupéfiant⁹⁶...

L'exemple de synesthésie le plus significatif se situe cependant dans les premières lignes du conte « Le rocher de l'attente », dans lequel la fête du Printemps devient, en quelques mots seulement, une véritable fête des sens :

Ils déambulèrent au milieu des festivités, conversations animées, odeurs d'encens, de viandes rôties et de gâteaux fourrés, hommes et femmes vêtus de longues tuniques brodées et de pantalons de satin⁹⁷...

La vue (les festivités, les hommes et femmes), l'ouïe (les conversations animées), le toucher (la sensation du satin sur la peau), le goût (les viandes rôties et les gâteaux fourrés), l'odorat (les odeurs d'encens)... tous sont convoqués pour élaborer une image sensorielle homogène de la fête du village. Les synesthésies sont également fréquentes dans le recueil du *Dragon Prince*, comme par exemple dans ce passage du premier conte où la déesse Au Co arrive sur Terre :

Au bout d'un moment, Au Co s'éloigna de ses sœurs, s'agenouilla pour examiner la terre odorante de plus près et en ramassa une petite poignée. Comme elle était douce ! Comme elle sentait bon ! Les autres déesses s'arrêtèrent de danser et elles ramassèrent elles aussi des poignées de terre rose⁹⁸.

L'odorat transparait dans les syntagmes « la terre odorante » et « comme elle sentait bon ! », la vue dans la « terre rose », le toucher dans la « poignée » et « comme elle était douce ! », et l'ouïe dans les « chansons » mentionnées en amont de l'extrait. Parfois, c'est la corrélation intime entre deux sens qui est soulignée, comme au début du conte « The Ancient Tree » : « les premiers rayons du soleil étaient comme le bâton d'un chef d'orchestre au début d'une grande symphonie, les voix des oiseaux aussi majestueuses qu'un grand orchestre

⁹⁶ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 56.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 71.

⁹⁸ “After a time, Au Co broke away from her sisters, knelt down to examine the fragrant earth more closely, and scooped up a small handful. How soft it was ! How good it smelled ! The other goddesses paused from their dancing and they too scooped up handfuls of pink earth.”, THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 20.

philarmonique⁹⁹ ».

Ainsi, l'écriture devient, dans ces contes, un vecteur, un ensemble de figures de sens et de rhétorique permettant un éniage tant littéraire que temporel, d'un monde passé dans le monde présent : hypotypose, *ekphrasis* et synesthésie permettent de recréer cet environnement composite, de le faire sentir, et ressentir, au lecteur contemporain.

b) Ironie et distanciation

Le regard des auteurs sur le folklore se fait parfois ressentir dans l'écriture : nos auteurs ne s'effacent pas totalement derrière leur récit et certaines marques de distanciation, voire d'ironie, peuvent être décelées.

Un premier indice de cette distanciation serait la tendance que les auteurs ont, toujours de façon très subtile, à souligner l'in vraisemblance ou le ridicule de certains détails de leur conte. Ainsi, pour évoquer la défaite du démon arrogant dans « L'Homme et l'esprit maléfique », Minh Tran Huy le traite de « petite chose pleurnicharde, suppliant qu'on l'épargne » (p. 20), le laissant quelques pages en amont « s'étrangler de fureur » (p. 18). Le comique de situation impliqué par cette expression contraste avec le ton tragique du conte : l'auteur « dédramatise » en quelque sorte la trame, et désamorce la tension narrative qu'elle avait elle-même installée. L'on pourrait de même percevoir un certain amusement des auteurs quant au *pathos* de certains contes. La surenchère et l'hyperbole sont alors de mise : l'annonce de nouvelles épreuves laisse l'Homme « plus désespéré que jamais » et « réduit à faire bouillir des insectes » (p. 18), et Tâm pleure « de tout son soûl » lorsque sa demi-sœur lui joue un mauvais tour. Le quiproquo de « La sainte à l'enfant » de Pham Duy Khiem devient, quant à lui, éminemment comique, tout comme le personnage du mari, qui ne comprend pas que sa femme cherchait seulement à lui couper un poil : « Il se mit à crier, appela à l'aide, accusant sa femme de vouloir attenter à ses jours » (p. 27). Le personnage de Thi Kinh est tout aussi amusant dans le *pathos*, puisqu'il permet aux quiproquos de s'enchaîner : « la pauvre Thi Kinh ne sût que dire. Dans sa faiblesse et sa douceur, elle garda le silence. On prit cette résignation pour un aveu et son mari la chassa. » (p. 27). Le reste du conte n'est qu'une suite de situations absurdes où la sainte à l'enfant se voit accusée de tous les maux jusqu'à en mourir de chagrin.

⁹⁹ «...the first rays of light were like a conductor's baton beginning a symphony, the voices of the birds as majestic as any great philharmonic orchestra.», *Ibidem*, p. 97.

L'ironie de Thich Nhat Hanh fait également mouche. Sa voix se fait entendre pour magnifier la rencontre d'un héros et d'un mandarin avant de révéler que ce dernier est en réalité un démon déguisé :

C'était l'heureuse rencontre entre un jeune héros qui en route pour sauver le monde et un haut ministre, à la fois « un père et une mère pour le peuple », enclin à trouver de meilleurs moyens de gouverner et à améliorer les conditions de vies des gens. De nouveau, [...] le beau et imposant ministre se transforma en énorme glouton, les yeux suant de voracité¹⁰⁰.

L'on voit dans cet extrait que l'auteur s'amuse de son propre texte et des archétypes qu'il emploie. Quant au héros du conte « The One Night Lake », Chu Dong Tû, il est terrifié et « retourné comme un poisson¹⁰¹ » lorsque Tien Dung le découvre. Comparaison peu élogieuse...

Les personnages du contes « La Tortue d'Or » deviennent sous la plume de Pham Duy Khiem, caricaturaux et ridicules : celui-ci prend le parti (exceptionnel dans le recueil) de traduire les noms, les affublant de « Grand-Coeur », « Généreuse Opulence » et « Parfaite-Noblesse », et joue sur plusieurs registres comiques. Le quiproquo, tout d'abord, puisque le couple se trouve dans l'embarras pour s'être défendu d'avoir volé une tortue d'or, alors que c'est leur enfant qui l'a dérobé. L'absurde, puisque, pris de culpabilité, ils s'endettent pour acheter une nouvelle tortue. La satire, enfin, et ceci constitue le principal apport de Pham Duy Khiem par rapport au conte originel, parce que leurs bons sentiments en font des personnages ridicules, comme en témoigne cette scène de retrouvailles : « Grand-Cœur y courut, tout ému. Il fit appeler Parfaite-Noblesse. Tous deux se mirent à pleurer en se voyant » (p. 75).

L'on pourrait donc, d'après ces exemples, évoquer l'idée d'une certaine distanciation des auteurs par rapport aux diégèses qu'ils colportent : par l'ironie et l'humour, ils en font ressortir les incohérences, le pathétique, et s'en amusent silencieusement, avec subtilité et retenue.

c) Des procédés isolés

Certains procédés littéraires peuvent être relevés de façon moins systématique :

- la mise en abyme : le conte du « Lac né en une nuit » en est le parfait exemple puisque s'y bâtit un royaume dans le royaume. Le fait que les trois recueils aient choisi d'inclure ce conte

¹⁰⁰ “It was the happy encounter between a young hero out to save the world and a high official, a « father and mother to people », bent on finding better ways to govern and benefit the masses. Again [...], the handsome, awe-inspiring official turned out to be an enormous hog whose eyes literally dripped with greed.”, *Ibidem*, p. 88.

¹⁰¹ “flipped over like a fish”, *Ibid.*, p. 104.

pourrait au demeurant s'expliquer par le fait que l'acte de création de Chu Dong Tû devient une métaphore de l'acte de conter : par la parole, le conteur ouvre les portes d'un nouvel univers, comme Chu Dong Tû ouvre celles d'un nouveau royaume en plantant son bâton au sol. De façon plus explicite, Thich Nhat Hanh, met en œuvre une mise en abyme singulière dans son conte « Earth Cakes, Sky Cakes ». Le conte folklorique est inclus dans le conte littéraire, qui évoque un festin du roi Hung Vuong II, lequel est poussé à raconter comment lui a été inspirée la recette inimitable de ses gâteaux de riz. Et celui-ci de raconter la mission confiée par son père, Hung Vuong I, à ses frères et lui-même, dont il est revenu victorieux, c'est à dire le conte folklorique originel

-la physiognomie : ce procédé très balzacien (l'on se souvient de la Cousine Bette, qui ressemblait à « une chèvre ») consiste à doter les personnages d'un physique à l'image de leur caractère. Minh Tran Huy, grand lectrice de Balzac, y a recours dans « Pourquoi la mer est salée ». L'ainé, Seo est « un homme dur, qui portait sur son visage les marques d'une nature envieuse et hypocrite : les yeux petits et la bouche pincée » tandis que le cadet, Tâm, « était aussi pur de traits que de cœur, et sa physionomie franche, ses manières affables s'opposaient en tout point à celles de son frère » (p. 33)

- les antithèses et oppositions : elles exacerbent souvent les différences entre deux personnages, comme Nhan Diep, « les oreilles et le cou orné de perles », et son mari, « en haillons, le teint pâle » (p. 42), dans « Les moustiques » de Minh Tran Huy. Similairement, dans ce même recueil, il est indiqué qu'« alors que la marâtre couvrait Cam de louanges et l'entourait de soins, Tâm était traitée en servante plutôt qu'en fille » (p. 49).

II. DES ŒUVRES HYBRIDES : LA QUESTION DU GENRE

La littérisation du modèle folklorique n'est pas seulement constatable au niveau de l'écriture et du choix des étapes narratives : les recueils, dans leur globalité, font office d'œuvres littéraires dont la particularité est de se situer au carrefour des genres et des registres.

II.1. Une multi-généricité interne

Cette polyvalence générique résulte, dans un premier temps, très concrètement ? de l'affleurement de plusieurs genres littéraires au sein du recueil. Cet effet est dû à la nature même de la littérature folklorique, dénomination générale pour désigner une catégorie résolument hétérogène, qui regroupe chansons, poèmes, romans en vers, contes, proverbes et charades. Trois modes d'association générique peuvent être mentionnés : l'inclusion, la citation et l'hybridation.

Commençons par le mode le plus évident. De nombreux contes de nos recueils incluent dans leur structure même une ou plusieurs matières textuelles relevant d'autres genres. Fréquemment, il s'agit de chansons, phénomène qui nous renvoie au mode de transmission semi-oral du conte populaire vietnamien. Pham Duy Khiem utilise ainsi une typographie italique pour mettre en valeur le chant délivré par Trang Tu à la mort de sa femme :

*Hélas ! C'est la vie : la fleur qui se forme, puis se fane
Ma femme morte, je l'enterre; moi mort, elle se remarie.
Si j'étais parti le premier, quelle cascade de rires énormes !
Dans mes champs, un nouveau laboureur ; sur mon cheval, un cavalier étranger.
Ma femme serait à autrui ; mes enfants subiraient colères et insultes¹⁰²...*

Sur le plan de la versification, pas de vers réguliers, pas de rimes ni même d'assonance, c'est la liberté prosodique caractéristique de la littérature populaire vietnamienne qui est ici préservée. Sa fonction est de suggérer, par l'usage du conditionnel, que la situation aurait été bien moins enviable si lui, Trang Tu, était mort en premier : le chant exprime l'attitude sereine, et taoïste, de celui qui le délivre face à la mort.

L'incantation, parole à but performatif proche de la prière, est un autre genre de matière orale

¹⁰² PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p.112.

inclus dans nos contes. Minh Tran Huy y a fréquemment recours dans « Tâm et Cam » :

« Lorient, gentil lorient, si tu es l'âme réincarnée de mon épouse, viens te réfugier dans la manche de ma tunique ! »

« O kaki, beau kaki, laisse-toi choir dans mon sac, je ne te mangerai pas, je le jure, je te sentirai seulement¹⁰³ ! »

Ces formules incantatoires sont bâties sur une même structure : une apostrophe simple, répétée avec adjonction d'un qualifiant, puis le recours à l'impératif et à l'exclamation qui associent le *dictum* à une modalité volitive. Les quatre *mantras* des personnages de « The Voyage » de Thich Nhat Hanh relèvent également du genre incantatoire :

Lac Dragon que nous révèrons tous
A tes enfants, prête l'oreille
La déesse Au Co espère et attend
De toi dépend le sort de tes enfants
Envoyés par leur Mère, nous voici
S'il te plaît, notre Père, prête l'oreille¹⁰⁴

La performativité du langage est ici totale puisque l'Empereur Dragon apparaît immédiatement. Les caractéristiques de l'incantation (apostrophe, phrase en modalité volitive, explicitation du propos) sont présentes. Par ailleurs, le texte original anglais présente des rimes plates (*revere/ear, waits/fate, here/ear*), ce qui rapproche l'incantation du poème. Le poème en vers est d'ailleurs une autre forme qui peut être incluse dans nos contes, comme dans « The Dragon Prince » :

Le Soleil d'une brillance éclatante
Le ciel et la mer d'un même bleu
Les papillons volettent
Près d'une rivière si jeune
D'où viens-tu ?
Pourquoi pleures-tu, seule ?¹⁰⁵

¹⁰³ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, pp. 54-55.

¹⁰⁴ «Lac Dragon whom we all revere
To your children lend an ear
Goddess Au Co hopes and waits
On you depends your children's fate
Sent by Mother, we are here
Please, our Father, lend your ear», THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 51.

¹⁰⁵ «Sun shining brightly
Sky and sea both blue
Butterflies flutter
By a river so new
Where have you come from ?
Why do you weep alone ?», *Ibidem*, p. 24.

Les vers, irréguliers, oscillent entre cinq et six syllabes, et des assonances peuvent être relevées (embrassées dans « blue » et « new », plates dans « from » et « alone » : on ne peut pas parler de rimes car les consonnes suivant la voyelle tonique diffèrent). Cette relative liberté, les anacoluthes (c'est-à-dire les ruptures grammaticales), les vers courts et les ellipses de certains verbes suggèrent que l'auteur a tenté de se rapprocher de la forme du haïku. Le poème suivant, bâti sur ces mêmes principes, accentue cette impression :

Corbeau d'or éclatant
Jeune terre parfumée
En blancs oiseaux du Lac
Nous volons en bas.
Un goût de nouvelle terre
Je ne peux plus voler
Mes sœurs sont parties
J'attends seule et je pleure.
Perdue dans un monde étrange
Mes larmes se muent en rivière¹⁰⁶.

Enfin, le genre épistolaire se retrouve lui aussi représenté dans nos textes. Dans « Histoire de Tu Thuc » de Pham Duy Khiem, le héros éponyme reçoit une lettre d'adieu de son amante immortelle Giang Huong, mise en relief par l'italique :

*Au milieu des nuages, se noua une amitié de phénix,
De l'union d'antan, c'est déjà la fin.
Au-dessus des mers, qui cherche des traces d'immortels?
D'une rencontre future, il n'est gère espoir¹⁰⁷.*

Pourquoi Giang Huong écrit-elle cette lettre en vers ? Souvenons-nous que la poésie est un genre extrêmement répandu au Vietnam, la langue multitonale se prêtant particulièrement à l'exercice. D'autre part, nul doute que la langue d'une immortelle se devait, dans l'esprit de Pham Duy Khiem, se démarquer de celle des humains par sa musicalité et sa noblesse.

L'association générique par citation est un cas particulier de l'association par inclusion : le

¹⁰⁶ «Bright golden crow

Fragrant new earth

As white Lac birds

We flew below.

A taste of new earth

No longer can I fly

My sisters departed

I wait alone and cry.

Lost in a strange land

My tears become a river", *Id*, p. 24.

¹⁰⁷ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 49.

texte « extra-générique » (c'est-à-dire d'un genre différent du texte d'accueil) est inclus dans le texte d'accueil par intertextualité. Il s'agit généralement de citations, d'emprunts à d'autres œuvres ou auteurs. Pham Duy Khiem livre ainsi ces quelques vers, écrits par des poètes annamites non-nommés dans « La montagne de l'Attente » :

*Jour après jour, mois après mois, année après année,
Penser et penser, croire et croire, attendre et attendre...
Si loin, à mille lieues, ami, le sentez-vous,
- Au soleil, dans la nuit, par le vent, sous la pluie -
Ce cœur tout d'or durable et de pierre constante¹⁰⁸ ?*

De même, et cela rejoint l'enjeu patrimonial du texte, il entreprend de traduire un célèbre poème de Chu Manh Trinh sur Côté Loa, la ville du culte des héros de « l'Arbalète Magique », publié en 1902 :

Profonds les liens conjugaux, lourde la dette filiale ;
L'étrange innocence non blanchie souffre encore de nos jours.
La griffe est sans vertu, et la tortue absente ;
Du sang reste sur la perle, l'huitre au sein de l'eau.
Stèle oubliée, arbre antique, un royaume millénaire ;
Mer azurée, ciel limpide, une âme pure.
Hors du palais d'An Duong Vuong, ce temple mélancolique ;
Le cri du râle d'eau s'est tu, la lune devient vague¹⁰⁹.

Enfin, la multi-généricité de nos recueils est la conséquence d'une hybridation des contes avec d'autres genres proches, particulièrement dans le recueil de Pham Duy Khiem. Un texte comme « Ivre ou lucide, trouble ou peur », possède certaines caractéristiques du conte (contexte spatio-temporel indéfini, vertu didactique) mais sa courte dimension (deux pages) et la réduction de ses étapes narratives à un échange entre deux personnages le rapprochent plutôt de l'anecdote ou de la fable. De même, les personnages de « La Tortue d'Or », archétypiques d'un point de vue onomastique (« Grand Cœur », « Parfaite Noblesse »...) comme de celui du caractère (à l'image de leur nom) incarnent des principes, des traits de caractères ou des valeurs (la générosité, la noblesse...) : ils s'apparentent plus à des personnages de fables qu'à des personnages de contes. Dans d'autres textes, c'est la morale, un peu trop explicite, et le cadre, un peu trop réaliste, qui évoquent le genre de la fable. Tel est le cas de « Frères et amis », ou la démonstration très confucianiste que seule la famille est digne de confiance dans les moments de troubles, et qui s'achève par l'adage : « les liens fraternels sont profonds et sacrés » (p. 110). De même, « Le vase volé » ne devrait-il pas être

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 92.

considéré comme un apologue, à savoir un récit illustrant une certaine vérité ? Dans ce récit, un cuisinier est accusé à tort d'avoir volé un vase avant d'être déculpabilisé. Pham Duy Khiem pose une question cruciale à la fin du conte : « si le voleur ne s'était pas fait prendre, comment le cuisinier aurait-il échappé à la mort¹¹⁰ ? » Une méditation sur les incertitudes de la justice est engagée...

II.2. Recueil de contes folkloriques, recueil de nouvelles

Le constat de la multi-généricité de certains de nos textes nous amène à nous questionner sur le statut global de l'œuvre : est-il juste de les qualifier, comme indiqué en quatrième de couverture, de recueils ou d'anthologies de contes folkloriques vietnamiens ? Se constituent-ils vraiment en purs répertoires de contes, comme les recueils ethnologiques, ou leur unité fait-elle sens sous un autre angle ?

Deux arguments principaux soulèvent l'hypothèse d'une ambiguïté générique de nos œuvres. Le premier est que, à l'exception du *Lac né en une nuit*, nos œuvres ne tirent pas l'intégralité de leur inspiration dans le folklore vietnamien. Une partie plus ou moins grande de leur production est fictionnelle. Dès lors, difficile de parler de recueils de contes « folkloriques », et, nous verrons que même la notion de « contes » est discutable. Secondement, même les textes d'origine folklorique, considérés comme « contes » dans la classification des genres de la littérature folklorique vietnamienne, ne souscrivent pas totalement aux règles occidentales du genre, et ne seront donc pas forcément perçus comme tels par le lecteur-cible occidental. Ne devrait-on dès lors par parler plus justement de recueils de « nouvelles » pour souligner cette part de fiction et de dérogation aux normes occidentales du conte ?

« Ce qui suit n'est pas un conte », indique Pham Duy Khiem au début des « Deux Boîtes de Thé », anecdote sur un mandarin qui refusait les cadeaux. Cette prolepse, qui détache génériquement le texte du reste du recueil, constitue un premier indice quant à la présence d'éléments fictionnels dans le recueil, ou du moins qui ne sont pas issus de la grande tradition folklorique vietnamienne. Après tout, le « recueil » de légendes anciennes peut tout aussi bien côtoyer le « recueil » de récits faits personnellement à l'auteur ou le « recueil » de ses propres expériences empiriques. Parmi les textes des *Légendes des Terres Sereines* qui se détachent le plus évidemment du folklore, « Tu Uyên ou le portrait de la tiên », qui met en abyme un conte

¹¹⁰ *Id.*, p. 138.

folklorique dans une anecdote autobiographique, et le dernier texte du recueil, « La boîte de bétel de ma grand-mère », dans lequel l'auteur évoque le décès de son aïeule. De même chez Thich Nhat Hanh, les contes folkloriques se mêlent à cinq récits fictionnels : « The Voyage », « Princess Sita » (qui constitue en fait une réécriture très libre du conte des « deux génies et la princesse »), « The Pine Gate », « The Ancient Tree » et « The Mission ». Quel est donc le statut de ces récits non-folkloriques ? S'apparentent-ils à des contes, à des imitations de diégèses folkloriques ? Dans le cas des *Légendes des Terres Sereines*, ils s'agiraient plutôt de nouvelles¹¹¹. Les deux textes cités sont tout d'abord narrés à la première personne, qui est d'ordinaire exclue dans les contes, un « je » autobiographique qui parle de lui, s'analyse, réfléchit et modalise le texte par des exclamations (« Puisse-t-elle n'avoir jamais, pour sa part, à la refermer avec le même cri et la même douleur que toi ! », p. 193), des apostrophes (« Pauvre grand-mère », p. 193) et même un certain lyrisme (« oh ! Non, nul humain bonheur ne pourra me faire oublier », p.193). De même, le cadre spatio-temporel, et c'est une caractéristique distinctive de la nouvelle par rapport au conte, est connu : « La boîte de bétel de ma grand-mère » se déroule dans la maison d'enfance du narrateur, au Vietnam, alors que celui-ci était au lycée, à savoir dans les années 1920, et « Tu Uyên ou le portrait de la tiên » à Paris quelques années plus tard, « un soir de printemps », (p. 62). Le cadre du récit n'est pas en marge du réel : des allusions très pragmatiques sont faites à la condition de lycéen du narrateur, « pensionnaire » et « boursier » (p.189) et son ami est dit venir d'Amérique, fils d'un Annamite et d'une étrangère, puis, plus tard, revenir d'un voyage à Londres. Enfin, les deux récits ne sont pas, comme dans les contes, une succession d'étapes narratives, mais, comme dans la nouvelle, se focalisent sur un moment (la mort de la grand-mère, les retrouvailles des deux amis) qu'ils analysent et exploitent en profondeur.

Dans les textes non-folkloriques de Thich Nhat Hanh, la même ambiguïté générique se pose. Certains caractères définitoires du conte, comme l'indéfinition du contexte spatio-temporel ou la présence d'éléments merveilleux et magiques, sont validés. Mais d'autres traits relèvent de la poétique de la nouvelle. « The Ancient Tree » et « The Pine Gate » sont ainsi deux textes tendus vers une *acmé*, une chute caractéristique de la nouvelle : dans le premier récit, le lecteur assiste, stupéfait, à la métamorphose d'un oiseau en chute d'eau, phénomène qui éclaire *a posteriori* tout le début du texte, tandis que le second donne à voir un héros qui,

¹¹¹ Les caractéristiques de la nouvelle ont été répertoriées d'après OZWALD Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette Supérieur, collection « Contours littéraires », 1993.

dans les dernières lignes du récit, s'aperçoit qu'il est un démon. Le temps, dans « The Ancient Tree » est, comme dans les nouvelles de Pham Duy Khiem, dilaté, sans péripéties, focalisé sur un moment. Quant à « The Voyage », « Princess Sita » et « The Mission », ils s'ancrent dans le référentiel de la mythologie vietnamienne (en reprenant les personnages de Au Co, du Prince Dragon, et des deux génies amoureux de My Nuong notamment) pour y intégrer des diégèses fictionnelles qui se rapprochent plus de l'épopée ou du récit d'aventure que du conte. Ainsi, l'expédition en terres légendaires, la succession d'épreuves et de combats contre des monstres mangeurs d'Hommes dans *The Voyage* rappellent clairement l'*Odyssée* d'Homère. L'auteur cherche à créer une tension, un *suspense*, notamment lors du passage où Hung et Mi explorent la grotte : le « silence », le « noir » (p. 44) contribuent à la création d'une angoisse, d'une atmosphère haletante. Les scènes d'affrontement sont décrites avec précision, contrastant avec l'habituelle sobriété des contes vietnamiens :

L'Empereur Dragon [...] prit Sita dans ses bras et la poussa droit dans la grande mâchoire du monstre. La princesse ne montra aucun signe de peur. A la stupéfaction de Hung et de Mi, elle se transforma en une boule de feu rouge et destructrice de la taille d'un tambour. Le monstre, brûlé de l'intérieur par la boule de feu, poussa un cri et se rua en avant. L'Empereur Dragon grandit de plusieurs fois sa taille, sortit son épée et coupa la queue du monstre etc¹¹².

Le jeune homme sauta en arrière, sortit son épée et l'attaqua violemment. Le démon battit en retraite mais, bien évidemment, n'avait aucune chance. Il se prostra aux pieds du jeune homme, demandant grâce¹¹³.

Ainsi, les textes non-folkloriques de nos recueils ne s'apparentent pas vraiment à des contes, mais plutôt à des nouvelles ou de courtes épopées : nos œuvres, en ce sens, sont les œuvres de plusieurs genres. Ce n'est pourtant pas tout : même les contes d'origines folkloriques peuvent avoir un statut ambigu aux yeux du lecteur occidental.

Cette ambiguïté peut relever de la structure : alors que celle du conte occidental est relativement codifiée en cinq étapes (situation initiale, élément perturbateur, péripéties, élément de résolution, situation finale), certains contes comme « Nhi Kahn ou la femme du joueur » multiplient les étapes, indépendamment de cette progression. Ce dernier conte s'apparente en réalité plus à un récit de vie, ou une notice biographique qu'à un conte, d'un

¹¹² “Dragon Emperor [...] put his arms around Sita and pushed her into the wide open jaws of the monster. The princess showed no sign of fear. To Hung and Mi's astonishment, she turned into a red hot fireball, the size of a copper drum. The monster, its Inside seared by the fireball, shrieked and lunged forward. Dragon Emperor stretched to several times his height, Drew his sword, and chopped off the monster's tail etc.”, THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 55.

¹¹³ “The young man jumped back, Drew his sword, and Frioul attacked it. The demon fought back but, of course, it had no chance. It prostrated itself at the Young man's feet, begging for mercy.”, *Ibidem*, p. 96.

point de vue occidental. De même, l'interpénétration du folklore, de l'Histoire et de la géographie, caractéristique dans le conte populaire vietnamien, implique que certains contes aient un contexte spatio-temporel bien précis. L'on sait que « Le lac né en une nuit » prend place entre les villes de Ha Loa et de Chu Xa et il est indiqué, dans « Princess Sita » que le génie Son Vuong aimait à s'asseoir près de la rivière Giang et que le Prince Dragon vivait dans une grotte au pied des montagnes Tien Thach. Le cadre imaginaire constitutif de l'identité du conte européen est ici mis à mal. En réalité, le constat qui s'impose est qu'une grille de lecture occidentale ne peut s'appliquer au conte vietnamien, et qu'un lecteur américain ou français métropolitain pourrait ne pas reconnaître les critères du genre. L'appellation de « recueil de contes » en est d'autant plus problématique.

Les textes contenus dans nos recueils sont donc génériquement hétérogènes et ne souscrivent pas totalement aux normes occidentales du conte¹¹⁴. S'agit-il pour autant de recueils de « nouvelles » ? Les *Légendes des Terres Sereines*, s'en rapprocheraient le plus, mais les œuvres de Thich Nhat Hanh et de Minh Tran Huy s'y affilient peu. Pourtant, tous ces textes possèdent sans conteste une unité, un credo commun : ils disent le Vietnam. Ils explorent les différentes facettes du pays, peignent son âme. Que les récits soient anciens ou contemporains, féériques ou réalistes, célèbres, inconnus ou fictifs, ils dépeignent tous un Vietnam tout à tour mélancolique, exubérant et pudique. Contes et nouvelles ne sont plus dissociables, tant ils jouent sur les mêmes registres. « La boîte de bétel de ma grand-mère » de Pham Duy Khiem, comme nous le verrons plus en détail en troisième partie, n'est pas placée à la fin du recueil sans raison. La nouvelle se place en héritière des grands contes, jouant sur les mêmes caractères : la perte du père en préambule (étape initiale ô combien récurrente dans nos contes), les références à la famille (lorsqu'il retrouve ses frères, ses sœurs et sa grand-mère le dimanche), même pudeur dans les sentiments, et même figement final du temps autour du souvenir de la grand-mère. Des mythes ancestraux aux nouvelles du présent, du patrimoine commun à l'intimité du narrateur il n'y a qu'un pas, un héritage, une continuité que se chargent de mettre en évidence nos auteurs.

¹¹⁴ S'il est difficile de fixer les normes génériques du conte, l'on peut toutefois mentionner, à la suite de Jean-Pierre Aubrit, quelques lignes de forces : la restriction du sujet, du contexte spatio-temporel, du nombre de personnages, une structure narrative resserrée et tendue vers une acmé, une poétique caractérisée par des effets de symétrie, des *leitmotive*, des effets métonymiques, ou encore le dévoilement d'une vérité tacite. AUBRIT Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2002.

II.3. Du folklore au fantastique

La frontière entre littérature folklorique et littérature fantastique a toujours été perméable. Il n'est pas étonnant que de nombreuses créatures du folklore européen, comme les vampires, les fées et les ondines aient, au 19^{ème}, sous l'impulsion des romantiques comme Charles Nodier, Sheridan Le Fanu ou Friedrich de La Motte Fouqué, rejoint le bestiaire fantastique¹¹⁵. Imaginaire folklorique et imaginaire surnaturel possèdent par définition certains points communs qu'il convient de rappeler :

- Tous deux mettent en situation des entités qui entourent les Hommes, qu'elles soient menaçantes ou bienveillantes.
- Ils naissent de fantasmes humains (ceux des écrivains et des populations) et valorisent l'imagination aux dépens de la raison.
- Folklore et récit surnaturel appellent une croyance de la part du récepteur. Mais un doute subsiste dans tous les cas quant à leur validité dans le monde réel.

Quelques différences fondamentales opposent toutefois folklore et surnaturel :

- Ce doute sur la validité est plus prononcé dans le cas de l'imaginaire surnaturel que dans celui de l'imaginaire folklorique. En tant que fiction assumée, le surnaturel fait plutôt signe vers une non-validité du propos, tandis que le folklore, en tant que croyance fait plutôt signe vers une validité du propos. La norme est donc de « croire » au folklore avec un doute, et de « ne pas croire » au surnaturel avec un doute.
- Le folklore a une origine ancestrale et populaire, géographiquement variée, quand le surnaturel est défini en tant que tel par son expression littéraire, depuis l'âge moderne européen.
- L'imaginaire folklorique est plus figuré, plus diversifié et marqué que l'imaginaire surnaturel. Il est peuplé de créatures aux traits clairement différenciés quand le surnaturel fait plutôt appel à des forces obscures indistinctes, un *monstrum* parfois insaisissable.
- Enfin on peut reprendre, avec Jean-Pierre Castex, l'idée que l'imaginaire folklorique implique un « dépaysement de l'esprit » et une couleur locale prononcée quand le surnaturel moderne « se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la

¹¹⁵ Certains passages sont inspirés de recherches menées pour l'élaboration d'un premier mémoire : BAYO-RAHONA, Valérian, *La fiction folklorique au 19^{ème} siècle*, mémoire de Master 1, sous la direction de GARRIC, Henri, 2010, ENS de Lyon.

vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience ». ¹¹⁶

Dans la littérature contemporaine, ces distinctions ne sont plus si évidentes. Pour le lecteur-cible, nul doute en effet que l'imaginaire folklorique relève du surnaturel. En revanche, à l'âge où les contes étaient colportés, la croyance aux esprits, aux démons et à la réincarnation était bien plus présente : « L'Homme du peuple, disions-nous, croyait à la religion sans être vraiment religieux » indique Duong Dinh Khue ¹¹⁷. Pour le peuple vietnamien, avant tout théiste, la mythologie relevait de faits établis dont on ne contestait pas la validité, sans certitude pour autant : l'on pourrait parler d'une croyance passive. Ainsi, du conte populaire ancestral à nos contes contemporains, les croyances folkloriques ont changé de statut : elles sont à présent assimilées au surnaturel.

Reste à nous interroger sur la perception et l'expression du folklore dans le cadre de nos œuvres pour déterminer le registre de surnaturel auquel il est assimilé.

Tzvetan Todorov, dans son ouvrage de référence *Introduction à la littérature fantastique* ¹¹⁸, distingue deux pôles dans l'expression du surnaturel dans la fiction : l'étrange et le merveilleux. Le fantastique naît de l'hésitation du lecteur et des personnages entre ces deux extrémités :

Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là-même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux ¹¹⁹.

Comment situer l'imaginaire folklorique, devenu « surnaturel » dans le contexte occidental contemporain, sur cette échelle ? La majorité des contes de Pham Duy Khiem, Thich Nhat Hanh et l'intégralité de ceux de Minh Tran Huy relèvent du merveilleux : le cadre est « hors des lois de la nature » et l'on ne croit pas à la validité des diégèses colportées. Quelques contes de Pham Duy Khiem et de Thich Nhat Hanh laissent toutefois planer le doute sur une

¹¹⁶ CASTEX Pierre Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1989, p. 8.

¹¹⁷ DUONG Dinh Khue, *op. cit.*, p. 40, p. 276.

¹¹⁸ TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, 1970.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 46.

explication rationnelle ou irrationnelle, relevant dès lors du genre fantastique. Ainsi, dans le conte « The Areca Tree » de Thich Nhat Hanh, la métamorphose des deux frères, envisagée comme une simple réincarnation, une sublimation dont on ne discute pas la valeur de vérité dans les versions de Pham Duy Khiem et Minh Tran Huy, devient ici un phénomène inexplicable, irrationnel :

C'était si étrange, Mademoiselle. L'on n'avait jamais vu ce rocher blanc auparavant. L'on ne voit jamais de rocher de ce type à notre altitude. Il semble improbable que l'Homme l'ait trainé ici durant la nuit¹²⁰.

L'usage du mot « étrange » montre que le couple témoin de la disparition des deux frères n'adopte pas le référentiel des anciens vietnamiens, mais celui du lecteur occidental contemporain : le surnaturel fait office d'irrationnel. En revanche, Thao comprend à ces paroles ce qui s'est passé, et n'est pas surprise de la métamorphose des deux frères, allant jusqu'à mettre en scène sa propre transformation en vigne : son référentiel est celui du merveilleux. Ainsi le conte donne à voir l'épanchement du merveilleux, avec des personnages de contes qui se métamorphosent volontairement, dans un contexte où l'on ne croit plus aux métamorphoses : ce merveilleux acquiert dès lors le statut de fantastique aux yeux du couple témoin, qui ne sait plus s'il doit croire à une réincarnation des amants (explication surnaturelle) ou à une disparition subite (explication rationnelle). De même, la chute du conte fait hésiter le lecteur entre ces deux hypothèses. L'indication qu'une feuille de la vigne retrouvée, une fois broyée, « dégageait une ardente fragrance qui rappelait celle de la jeune femme dont le regard avait été si pénétrant la nuit précédente¹²¹ » laisse planer le doute chez le lecteur comme chez les personnages. Quelle explication favoriser ?

Chez Pham Duy Khiem, l'« Histoire de Tu Thuc », qui raconte la rencontre d'un humain et d'une immortelle, relève sur certains aspects du fantastique. Pour commencer, le titre rappelle les « histoires étranges » par lesquelles on désignait les récits d'expériences surnaturelles au 19^{ème} et 20^{ème} siècle en Occident. Le thème de la rencontre avec une créature surnaturelle féminine est d'ailleurs un *topos* de la littérature fantastique européenne (souvenons-nous de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, de *La Fée au Miettes* de Charles Nodier ou de la *Rusalka* de

¹²⁰ “It was so strange, Miss. That pure white rock hadn't ever been there before. We don't see any rocks like that up in these parts. It seems unlikely that the man had dragged it there in the night.”, THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 64.

¹²¹ “It gave an ardent fragrance which reminded them of the Young woman whose gaze had been so deep the night before.”, *Ibidem*, p. 67.

Pouchkine). De plus, le référentiel spatio-temporel y est assez précis : l'histoire se déroule sous le règne du Roi Trân Thuân Tôn, il y a plus de cinq cents ans, au deuxième mois de l'année Binh Di, à Tiên Du. Mais c'est surtout la fin du conte qui laisse planer le doute entre une explication rationnelle (la mort dans la montagne) et une explication surnaturelle (le retour au royaume des *tiên*) :

Plus tard, revêtu d'un léger manteau, coiffé d'un chapeau comique, Tu Thuc entre dans la Montagne Jaune, au pays de Nông Công, dans la province de Thanh Hoa. Et il ne revint point. On ignore s'il est remonté au royaume des *tiên*, ou s'il s'est perdu dans la montagne¹²².

De façon plus évidente, le conte « L'enfant de la morte » relève du fantastique, et même de l'étrange. Il s'agit de l'Histoire d'une femme enceinte, qui, brutalement décédée, réapparaît tel un fantôme aux habitants du village, achetant des friandises pour son enfant. Le mari accourt près de la tombe et y entend des cris d'enfant ; lorsque l'on exhume le corps, son fils est retrouvé vivant sur le ventre de la défunte. Le phénomène est inexplicable mais le père décide de s'occuper de l'enfant, laissant le narrateur conclure sur une proposition d'explication quasi-scientifique :

On aurait dit que toute l'énergie de la pauvre femme n'avait réussi qu'à prolonger sa destinée jusqu'au moment où elle avait donné naissance à son fils, puis l'avait sauvé; elle aurait épuisé, dans ces efforts, jusqu'à ce reste de vie qui d'ordinaire permet aux morts de visiter pendant quelques temps le sommeil des vivants¹²³.

De même, un doute fantastique plane sur la réalité de la rencontre entre Hiêu le Pieu et les deux génies dans « La partie d'échecs dans la montagne ». A la suite de cette rencontre, il ne trouve plus trace de ses deux bienfaiteurs sous le grand pin où ils jouaient :

Plus tard, il revint dans la montagne. Il retrouva le lac, puis le bois avec la cascade ; mais les eaux du lac n'étaient plus aussi bleues, l'air du bois ne retentissait de nul chant d'oiseaux, et la cascade grondait seule dans le silence. Plus loin, le même pin étendait son ombre sur une pierre rugueuse où Hiêu chercha vainement les traits rouges de l'échiquier des génies¹²⁴.

Hiêu le Pieu aurait-il été victime d'une hallucination ? Ou aurait-il, selon l'explication surnaturelle, réellement rencontré deux génies ? La jeune fille que l'ami du narrateur rencontre à Paris, puis à Londres dans « Tu Uyên ou le portrait de la *tiên* » serait-elle une immortelle, comme l'insinue la présence, à la suite du récit, d'un conte narrant une telle rencontre ? Là encore, le doute entre une explication rationnelle (il s'agit d'une femme

¹²² PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 88.

¹²³ *Ibidem*, p. 175.

¹²⁴ *Ibid*, p. 102.

captivante) et surnaturelle (il s'agit d'une immortelle incarnée) subsiste.

Ainsi, le folklore qui affleure dans nos recueils est un folklore modifié, « littérisé ». Ses diégèses et sa poétique sont en partie imitées par nos écrivains, mais rapidement dépassées à des fins créatives : ce sont des contes réadaptés et réécrits qui figurent dans *Le lac né en une nuit*, *The dragon Prince* et *Légendes des terres sereines*. D'un point de vue global, nos recueils, au contenu résolument hétérogène, se constituent en œuvres à la croisée des genres, entre le recueil de contes folkloriques et le recueil de nouvelles, entre les registres merveilleux et le fantastique.

III. LA RÉACTIVATION DU SYSTÈME FOLKLORIQUE DANS UNE AIRE CULTURELLE NOUVELLE

Impossible aujourd'hui de se plonger dans le champ des littératures post-coloniales sans s'interroger sur le concept d'hybridité, développé par le théoricien Homi Bhabha et qui suscite de larges débats au sein de la communauté scientifique. Myriam Louvot indique à ce sujet :

Les oeuvres postcoloniales, dotées d'un héritage mixte et parfois contradictoire, naissent en terrain instable, d'autant plus qu'elles s'adressent à des publics complexes et qu'elles sont souvent dépendantes d'une reconnaissance européenne. Ce sont des littératures périphériques, dont la place et la légitimité ne sont pas assurées. Pour cette raison, elles doivent définir avec soin leur contexte d'énonciation et développer une scénographie particulière¹²⁵.

L'espace intersticiel de rencontre suggéré par le concept d'hybridité, qui a aussi pu être appelé « liminalité » par Bhabha, est, le plus souvent, un espace né du chaos et de la violence, en vertu de l'étymon « hybris » du terme. Le cas de nos textes franco-vietnamiens ne déroge pas à la règle puisque, comme pour l'ensemble des littératures dites post-coloniales, c'est la domination d'un tiers qui a *forcé* cette assimilation, creusant par la violence l'espace de rencontre qui perdure aujourd'hui. Dans le cas de nos recueils, la violence originelle n'est toutefois pas au cœur du propos. L'hybridité s'érige plutôt en simple transculturalité, tant du point de vue des référents et des cibles que de la langue. Textes à la croisée des genres, nos recueils sont aussi à la croisée des cultures : constitués d'après le modèle de contes vietnamiens anciens, ils ont vocation à être publiés dans un ou plusieurs pays occidentaux, et constituent le fruit du travail d'écrivains-passeurs, dépositaires de la première aire culturelle et adoptés par la seconde. C'est en ce sens que l'hybridité touche le référent culturel de nos textes : transnationaux par excellence, ils tissent un lien entre le Vietnam et la France, dans une perspective qui n'est pas sans rappeler la poétique des œuvres postcoloniales. Textes de l'entre-deux, nos recueils se situent également aux limites du mode de diffusion folklorique originel, semi-oral, et de celui de l'aire occidentale contemporaine, essentiellement écrit. Dans quelle mesure peut-on donc parler d'une hybridité culturelle de nos œuvres, tant sur le plan de leur langue, de leur cible que de leur mode de transmission ?

¹²⁵LOUVIOT, Myriam, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*. Strasbourg, Thèses de doctorat, Université de Strasbourg, 2010.

III.1. Les enjeux d'une transculturalité : une double cible

a) *L'adaptation à une cible occidentale*

Le Lac né en une nuit et les *Légendes des terres sereines* ont été directement écrits en français. Il s'agissait avant tout pour Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem, à travers la réédition métropolitaine des *Légendes* en 1951, de transmettre au lecteur francophone novice un savoir sur le Vietnam, par l'intermédiaire de sa littérature folklorique. Pour Pham Duy Khiem, en 1951, au cœur de la guerre d'indépendance, l'enjeu était également d'affirmer une identité culturelle vietnamienne et de la diffuser dans son pays d'adoption, afin de favoriser la compréhension mutuelle et de nourrir un espoir de paix. Le cas du *Dragon Prince* est quelque peu différent puisque Thich Nhat Hanh commence par en publier une version vietnamienne, *Van Lang Di Su*, en 1974, avant de retravailler, avec son collaborateur Mobi Warren, sur une version destinée au marché américain et anglophone dans les années 2000. Dans les trois cas, c'est à une cible principalement occidentale, qu'elle soit francophone ou anglophone, que le recueil s'adresse. Auteurs-passeurs de culture, nos écrivains se devaient donc d'adapter les contes, de les rendre accessibles pour permettre au lecteur non-vietnamien d'en saisir tous les enjeux.

L'adaptation est tout d'abord linguistique : sous le français et l'anglais affleurent bien souvent des mots vietnamiens, trait stylistique que l'on retrouve également dans la littérature de voyage, ou dite *exotique*. Les xénismes sont fréquents, généralement mis en relief par l'italique ou les guillemets, comme dans cet exemple du « Gâteau du Têt » de Minh Tran Huy, où l'insertion alloglotte est explicitée :

Il ordonna alors que la recette des gâteaux soit diffusée dans tout le pays, et décréta que le gâteau rond portait le nom de *banh day*, et le gâteau carré, celui de *banh chung*¹²⁶.

De même, Pham Duy Khiem fait appel au vietnamien « tuong tu » avant de définir le terme comme un mal procuré par « un amour sans espoir » (p. 8). Parfois, les emprunts sont complètement traduits, comme dans le conte « La sainte à l'enfant », dans les *Légendes des Terres Sereines* : « il l'éleva au rang de divinité, avec le titre de "Quan Am Tông Tu", la Miséricordieuse Protectrice des Enfants » (p. 29). Un peu plus loin, lorsque l'auteur évoque la Montagne de l'attente, c'est l'expression vietnamienne qui lui vient en premier : « c'est le

¹²⁶ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 32.

"Núi Vong-Phu", la "Montagne de la femme qui attend son mari" » (p. 33). A la fin du recueil, en épilogue du « Crabe Da-Tràng », c'est tout un proverbe qui est cité en langue originale avant d'être traduit :

Da-tràng xe cat bê đông ;
Nhọc mình mà chang nên công can gi.

Le da-tràng charrie du sable dans la Mer de l'Est ;
Il peine et se dépense pour un résultat nul¹²⁷.

L'usage du xénisme a donc, de façon générale, vocation à donner une couleur vietnamienne aux textes, il procure une effet d'exotisme à l'œil occidental et se voit toujours explicité par différents procédés.

Les noms propres bénéficient d'un traitement particulier : en vietnamien, ils possèdent souvent une signification qui peut interagir avec la trame du conte ou un archétype. Afin que le lecteur saisisse bien toutes les subtilités de l'onomastique, les auteurs traduisent généralement cette signification dans la langue d'arrivée. Ainsi, Thich Nhat Hanh précise dans « The One Night Lake » la signification du nom de Tien Dung :

Il ressentait un désir d'union naturel envers cette jeune princesse à qui le nom, qui signifiait « beauté divine » seyait parfaitement¹²⁸.

Les exemples sont également fréquents chez Minh Tran Huy, s'appliquant aussi aux noms de lieu : « Tâm ("Brisure de riz") [...], Cám ("Son de riz") » (p. 48), « Co Lua, la "Cité de la Conque" » (p. 60), « My Châu, "Douceur de perle" » (p. 64), « une colline qui depuis lors porte Cau Dau Son ("mont de la Tête-du-Chien") », (p. 113). Dans les cas des noms propres, la traduction joue un rôle sémantique important : elle met en évidence le lien de fraternité entre Tâm et Cám et suggèrent la fin du conte « l'Arbalète magique » puisque My Châu renaît à travers les perles contenues dans les huîtres. Le même principe est mis en œuvre chez Pham Duy Khiem, mais de façon plus libre, s'appliquant même aux noms dont la traduction ne présente pas ou peu d'intérêt pour la compréhension du conte : « ma fille s'appelle Giang Huong, l'Encens Vermeil » (p. 45), « il y rencontra Phât Quang, Lumière de Bouddha » (p. 117). Le héros de « la partie d'échecs dans la montagne » s'appelle quant à lui « Hiêu le Pieux », ce qui constitue un pléonasmе de traduction puisque « hiêu » signifie déjà « pieux »

¹²⁷ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 152.

¹²⁸ "He felt a natural kinship with this young princess whose name, which meant « Beauty of a Goddess » fit her well", THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 106.

en vietnamien.

Afin de favoriser l'accès au conte, certains noms sont tout bonnement transformés : ainsi, chez Thich Nhat Hanh, Lac Long Quân n'apparaît jamais sous son nom mais sous l'appellation, plus pédagogique, de « Dragon Prince », « Dragon Emperor », voire de « Nagaraja », le Roi-Serpent dans la tradition indienne, avec laquelle Thich Nhat Hanh souhaite renouer. Dans « The One Night Lake », Tiên Dung et Chu Đông Tu deviennent « Tien Dung » et « Dong Tu », ce qui nous amène à étudier le dernier vecteur d'adaptation linguistique, qui concerne les accents graphiques. Particulièrement nombreux et variés dans la norme graphique du vietnamien¹²⁹ (ils sont présents dans une grande partie des mots), leur présence est plus rare dans nos recueils. Il s'est agi, de façon générale, d'occidentaliser les noms pour permettre au lecteur de les prononcer et de se les approprier. Thich Nhat Hanh a ainsi pris le parti de supprimer tous les accents de ses noms et d'adapter ceux qui pouvaient poser une quelconque difficulté, « My Nuong » devenant ainsi « Mi Nuong ». Ce choix peut être considéré comme une marque de simplification, mais aussi d'adaptation à la langue anglaise, qui ne comporte pas d'accents. Pham Duy Khiem et Minh Tran Huy ont quant à eux choisi de préserver les accents que l'on peut retrouver en français, tels l'accent circonflexe, les accents aigu et grave sur le « e » et l'accent grave sur le « a ». Seule exception notable chez Minh Tran Huy, le nom de « Cám », dans lequel le « a » porte un accent aigu : c'est probablement le désir de donner la traduction du mot exact en vietnamien (« Son de riz ») qui aura motivé cette fidélité.

Une autre passerelle porte sur un plan tout autre : celui du référent culturel. Le lecteur occidental contemporain ne serait pas à même de saisir certaines allusions ou de comprendre certaines expressions si elles ne lui étaient pas expliquées. C'est à cette fin que Pham Duy Khiem associe souvent les diégèses folkloriques à des gloses : le texte se lie à un métatexte explicatif. C'est le cas, par exemple, pour le premier conte du recueil, « Le cristal d'amour », qui est suivi d'un véritable dossier critique, incluant un hypertexte poétique relatif à la légende, son commentaire, une réflexion sur le sens du conte, la présentation de l'interprétation bouddhiste qui a pu en être donnée et la relecture du conte à la lumière de cette interprétation. De même, « Le fleuve d'argent » se clôt sur un paragraphe métatextuel évoquant les coutumes léguées par le conte, encore actives aujourd'hui :

¹²⁹ Le vietnamien est une langue à tons. Les accents sont notamment chargés de rendre compte de la hauteur du phonème : on pourrait donc parler, en faisant un parallèle avec la phonétique française, d'accent mélodique.

Chaque fois qu'ils se retrouvent, Nguu Lang et Chuc Nu versent des larmes de joie ; ils pleurent de nouveau quand vient le moment de la séparation. C'est pourquoi les pluies tombent si abondamment au septième mois, les « pluies de Ngâu. » De plus, si vous allez à la campagne à cette époque de l'année, les paysans vous feront remarquer la disparition des corbeaux : ils sont monts au ciel pour porter le pont qui permet aux époux de se rejoindre¹³⁰.

Dans « Or et caramboles » de Minh Tran Huy, la glose explicative est quant à elle intégrée à la trame du conte, comme une justification des actes et des réactions des personnages :

Le cadet savait parfaitement que la maison familiale était bien assez vaste pour les accueillir lui et son épouse, mais il ne souffla mot. Suivant les principes confucéens, il devait respect et obéissance à son frère plus âgé. Il pria donc sa femme¹³¹...

Les explications de l'auteur apparaissent également sous forme de notes de bas de page. Dans « Chu Dong Tu et la princesse » de Pham Duy Khiem, c'est une précision historique qui est apportée, « au VI^e siècle de l'ère chrétienne », pour permettre au lecteur de dater la lutte du roi Triêu Viêt Vuong « contre l'armée chinoise envoyée par les Luong » (p. 121). Minh Tran Huy ajoute quant à elle une note pour présenter les rois Huong Vuong dans « Le gâteau du Têt » : « Les rois Hung Vuong sont considérés comme les fondateurs des dynasties impériales du Viêt Nam » (p. 26). Remarquons une nouvelle fois que ces différents procédés participent de la dimension didactique du texte, qu'ils sont, comme nous l'avions évoqué en première partie, porteurs de savoirs.

Enfin, des parallèles sont établies entre certains contes vietnamiens et des référents occidentaux ou supposés connus des occidentaux. Ce procédé vise à familiariser le lecteur avec un patrimoine qui lui est au premier abord étranger, pour lui permettre d'une part de mettre en évidence un fond mythique commun aux deux cultures, et d'autre part d'appréhender ce patrimoine inconnu avec un regard et des outils qui ne le sont pas. Florent Zucchelli, dans son étude, comparait déjà les contes égrillards à la comédie européenne. Thich Nhat Hanh et Minh Tran Huy, quant à eux, ne manquent pas de souligner le parallèle entre le royaume des Immortelles vietnamiens et celui de la fée Morgane dans la mythologie celtique : dans les deux mondes, des divinités tombent amoureuses d'êtres humains (Tu Thuc dans la légende vietnamienne) qu'elles entraînent dans leur royaume où le temps s'écoule plus lentement. Dans sa version de la légende des origines du peuple vietnamien, Thich Nhat Hanh fait similairement référence à deux mythes occidentaux bien connus. Les déesses, comme les

¹³⁰ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 54.

¹³¹ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 88.

sirènes de *La Petite sirène* d'Andersen, sont représentées comme des sœurs, qui volent gracieusement dans le ciel jusqu'à atteindre l'autre monde, la Terre, qui les attire inexplicablement mais sur laquelle elles n'ont pas leur place. Comme dans le conte romantique (et ce passage du conte de Thich Nhat Hanh est totalement fictionnel), l'une d'entre elle, Au Co, cède pourtant à la tentation et décide de renier sa nature pour demeurer dans ce pays de Caucase, tombant par la suite amoureuse d'un humain qui l'abandonnera. L'autre mythe latent est biblique : il s'agit bien sûr de celui d'Eve et du péché originel. Comme elle, Au Co succombe à la tentation et goûte le sable parfumé, équivalent de la pomme. Sa punition est sans appel : elle ne peut retourner auprès des siens et, comme Eve, accouchera par la suite, si ce n'est de l'humanité, de la lignée fondatrice du peuple vietnamien. Certains contes semblent avoir été spécialement choisis parce qu'ils faisaient écho à des mythes célèbres : ainsi « Or et carambole » donne à voir un personnage pauvre ouvrant une montagne pour y découvrir un trésor dans lequel il peut puiser à volonté. L'on reconnaît bien sûr sous ces traits la légende des *Mille et une nuits* « Ali Baba et les quarante voleurs ». Quant à Nhan Diep, l'héroïne des « Moustiques », elle est réveillée d'une mort qui pourrait faire penser au long sommeil de la Belle au Bois Dormant, dont elle constitue une version vénale. Et que dire de « Tâm et Cám », qui met en scène une pauvre orpheline perdant sa sandale, retrouvée par un prince qui fait son bonheur ?

Au-delà de ces références à d'autres diégèses, nos auteurs établissent parfois des parallèles d'ordre purement culturel. Minh Tran Huy donne ainsi à la chique de bétel des équivalents connus :

L'on prit, en souvenir, l'habitude de les chiquer à l'occasion des fêtes ou des retrouvailles, comme on s'offre des cigarettes en Occident, ou des chichas dans les pays méditerranéens¹³².

Plus loin, elle évoque le « fleuve des morts » pour évoquer le décès de Nhan Diep, puis un « gynécée » pour désigner la tour du palais mandarinal dans lequel My Nuong est enfermée : le référent est ici gréco-romain. Thich Nhat Hanh lui-même se livre à un parallèle entre sa pensée et celle des sophistes occidentaux dans la postface de son recueil. Au personnage de An, qui pense qu'un bon ambassadeur contre la guerre peut être efficace, pensée pacifiste que développe le maître dans le conte « The Mission », son ami Dieu répond : « Je me moque de ton sophisme éloquent¹³³. »

¹³² *Ibidem*, p. 27.

¹³³ "I'm laughing at your eloquent sophistry", THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 179.

Ainsi nos recueils sont des œuvres adaptées à une cible, destinées à obtenir les faveurs, et la compréhension, du lecteur occidental. Cette seule dimension n'est pourtant pas suffisante pour caractériser nos textes. En réalité, la cible est double et, au-delà des efforts pédagogiques déployés par Minh Tran Huy, Pham Duy Khiem et Thich Nhat Hanh pour faciliter l'accès aux contes du lecteur occidental, subsistent quelques références non expliquées, qui semblent spécialement destinées à une cible vietnamienne ou spécialisée.

b) Une cible vietnamienne ou spécialisée

Deux niveaux de lecture de nos recueils sont possibles : le lecteur occidental pourra apprécier un grand nombre de références culturelles, qui lui sont expliquées, mais seul le lecteur vietnamien ou le connaisseur de la langue et de la culture du pays pourra en déceler les autres.

En premier lieu, certains emprunts ne sont ni explicités, ni traduits. Thich Nhat Hanh indique ainsi que les orphelins de « A Bouquet of Wildflowers » enterrent leur père près d'« arbres o-moi et so-dua¹³⁴ », (p. 165) sans autre précision. En réalité, « o-moi » est le nom vietnamien du canéficier et « so-dua » celui du fayotier, deux arbustes poussant en Extrême-Orient. De même, Pham Duy Khiem emploie le mot vietnamien « *tiên* » dans plusieurs contes sans le traduire : ce terme désigne les déesses, les immortelles telles Au Co ou la fille de l'Empereur de Jade. On trouve un autre emprunt non-traduit dans « Le dragon et l'immortelle » de Minh Tran Huy : « un très vieil arbre appelé Chien Dan, qui faisait de mille *truong* de hauteur » (p. 115). Le *truong* est en fait une unité de mesure archaïque, également appelée « yard vietnamien ». Quant au héros de « The Pine Gate », il est doté d'un Révélateur de Démons (« Demon Viewer », p. 86), également appelé « miroir *me ngo* » (« *Me ngo* glass »). « *Me ngo* » n'est jamais traduit alors que son onomastique fait sens : l'expression, orthographiée avec un « u » accentué à la place du « o », signifie « avoir des hallucinations (en dormant) ». Le lecteur percevant cette référence à l'hallucination comprend dès le début du conte que le pouvoir et l'efficacité du miroir est à remettre en question, et que tout le parcours du chevalier ne pourrait bien être que fantasme ou songe : il a accès aux deux niveaux de lecture du texte. Enfin, Thich Nhat Hanh choisit de donner au personnage féminin de « The Areca Tree » le nom de Thao. Ce nom, pure fiction de l'auteur, signifie en

¹³⁴ «o-moi and so-dua trees”, *Ibidem*, p. 165.

vietnamien « respectueuse de ses parents » : il laisse entendre que la jeune fille épouse l'aîné des frères par tradition, sous le conseil de sa mère et de son père. Ce n'est donc pas le libre-arbitre qui gouverne ce choix, ce qui rend plus plausible l'hypothèse d'un amour secret porté au plus jeune frère, Lang, et apporte une explication possible à l'exclusion de celui-ci par son frère. Il est toutefois important de constater que, dans tous ces exemples, l'affleurement du vietnamien n'entrave pas la compréhension du lecteur occidental. La présence du mot « arbre » suffit à déterminer la classe du référent, tout comme il est possible de comprendre que le « *truong* » est une unité de mesure d'après le cotexte, et la « *tiên* » une fée d'après le contexte. Ainsi, ces emprunts non traduits doivent surtout être perçus comme des clins d'œil, des appoints sémantiques. Laisser opaque une part du référent est d'ailleurs, une nouvelle fois, un trait caractéristique de la littérature exotique.

Enfin, un substrat vietnamien affleure parfois, comme lorsque Thich Nhat Hanh désigne l'un des personnages par l'expression « sœur Mi » (p. 53). Il ne s'agit pas ici d'une religieuse mais de la résurgence d'une adresse en vietnamien. En effet, les pronoms « je » et « tu » n'existent pas en vietnamien et quand une personne en rencontre une autre, elle établit avec elle une relation basée sur l'âge, l'appelant « mère », « père », « tante », « oncle », « petite sœur », « grande sœur », « petite frère », « grand frère »... Mi étant probablement plus ou moins du même âge que Sita, celle-ci s'adresse logiquement à elle en l'appelant « sœur ».

Certaines références culturelles ne sont perceptibles qu'aux Vietnamiens ou aux connaisseurs du folklore vietnamien. Ainsi, dans le conte « Histoire de Tu Thuc », Pham Duy Khiem mentionne que son héros veut quitter « *le cercle des honneurs et des intérêts* » pour rejoindre « *les coins d'eau limpide et les montagnes bleues* ». L'opposition entre les deux expressions est mise en emphase par l'usage de l'italique. Il s'agit à première vue d'une opposition entre la ville et la campagne, mais pas seulement. Les lecteurs de la légende du « Dragon et l'Immortelle » savent bien que l'eau et la montagne symbolisent le Vietnam originel, celui de la déesse Au Co (venant des montagnes) et du Dragon Lac Long Quân (prince des eaux) : c'est donc le passé mythique et le présent corrompu qui, ici, s'opposent. L'avancée de Tu Thuc vers les montagnes s'apparente dès lors à une insouciance ascension vers le royaume des immortelles, celui d'Au Co, dans lequel il finit par arriver quelques pages plus tard. Ce symbolisme subtil est pourtant inaccessible à celui qui lit les *Légendes des terres sereines* sans connaissance préalable du folklore vietnamien, pour la simple raison que la

légende du « Dragon et l'Immortelle » n'est pas incluse dans le recueil. De même, plus loin dans le conte, est mentionné le « monde de poussière rose » : il s'agit du royaume des déesses dans la mythologie vietnamienne. Là encore, la référence n'est perceptible qu'à certains lecteurs.

Enfin, deux allusions semblent accréditer la prise en compte d'une cible vietnamienne chez Pham Duy Khiem. Dans « Les deux boîtes de thé », il ironise : « n'allez pas sourire avec incrédulité : il existe des mandarins intègres » (p. 123). Cette ironie suppose une connivence avec un lecteur accoutumé à l'idée que les mandarins soient malhonnêtes, c'est-à-dire vietnamien ou du moins asiatique. De même, un « nous » évocateur apparaît au début de « Les moustiques » :

Dans notre pays, les moustiques sont gênants, et même insupportables à certaines époques de l'année. Mais, si tout le monde les déteste, rares sont ceux qui connaissent leur histoire, qui savent pourquoi ces maudits insectes bourdonnent sans cesse à nos oreilles en cherchant à sucer un peu de notre sang¹³⁵.

Ce « nous » associe de toute évidence Pham Duy Khiem et les Vietnamiens, en dépit de l'ambiguïté qui plane sur le lecteur (français ou vietnamien) à qui il s'adresse.

La cible de nos recueils est donc double, occidentale et vietnamienne. Deux niveaux de lecture sont possibles : nos recueils se font les œuvres d'un entre-deux transnational.

III.2. L'adaptation à un nouveau format : l'œuvre écrite

Textes transculturels, nos recueils se placent aussi à la croisée des supports oral et écrit. La littérature folklorique vietnamienne peut être qualifiée de « semi-orale », puisqu'une diffusion orale, dans les campagnes et au sein des cellules familiales, côtoyait une diffusion écrite, plus ténue mais tout de même active. Certaines diégèses étaient ainsi doublement colportées : c'est le cas par exemple de la légende populaire de « L'ombre et l'absent » qui, au 15^{ème} siècle devient une pièce de théâtre jouée dans les campagnes, et au 16^{ème} siècle, l'un des vingt contes du *Vaste recueil de légendes merveilleuses* de Nguyễn Du, un lettré confucianiste et bouddhiste. Nos recueils se situent donc à l'intersection de deux systèmes de diffusion, l'un semi-oral, l'autre écrit. Minh Tran Huy, Thich Nhat Hanh et Pham Duy Khiem, écrivains par nature, ont tout naturellement privilégié une diffusion écrite des diégèses, sous forme de livres : ce choix est à souligner parce qu'il n'est pas systématique, et l'on assiste de plus en

¹³⁵ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 55.

plus à la publication de recueils de contes en dyptique livre-CD ou en CD audio, surtout dans l'édition jeunesse. Le choix de l'écrit ne permettait pourtant pas de rendre compte du mode de diffusion semi-oral des contes : il fallait donc trouver un subterfuge. C'est ainsi que nos auteurs ont intégré aux diégèses folkloriques, dans leur recueil, de nombreuses marques d'oralité, qui rappellent le système de transmission folklorique, allant parfois même jusqu'à simuler des situations dialogiques.

Les marques de l'oralité peuvent intervenir de plusieurs manières dans nos contes. Chez Minh Tran Huy, des incises dans le conte permettent d'identifier clairement un dialogisme qui s'établit entre le conteur et le lecteur, en marge de la diégèse. Ainsi, dans cet extrait de « L'homme et l'esprit maléfique » :

L'esprit maléfique réussit malgré tout à lancer un ultime assaut - fruits et chaux en poudre volèrent de part et d'autre... On devine l'issue du combat : l'homme en fut rafraîchi, tandis que ses adversaires prenaient la fuite sans même se retourner, en une complète débandade¹³⁶.

La présence de ce « on », qui fait communier le « je » et le « tu » pour créer une communauté de regards extérieurs au conte, marque une métalepse narrative, c'est-à-dire une intervention du narrateur-conteur dans le récit, ici dans le but d'établir une connivence avec le lecteur. Dans le conte « Le moustique », l'adresse se fait plus directe et le conteur interpelle véritablement le lecteur : « savez-vous d'où viennent les moustiques, qui pullulent au Vietnam ? » (p. 38). Cette énonciation dialogique est aussi perceptible dans les *Légendes des Terres Sereines*. Le conte des « Deux boîtes de thé » s'ouvre sur ce que l'on pourrait appeler un *Captatio Benevolentiae* dans lequel le narrateur s'adresse à un lecteur-auditeur fictif : « n'allez pas sourire avec incrédulité », « écoutez plutôt ».

D'autres traces renvoient au système de diffusion général des contes. Ainsi Minh Tran Huy ouvre le *Lac né en une nuit* par la phrase « Dans les temps anciens, raconte-on, un esprit maléfique régnait en maître absolu sur le monde » (p. 17). Ce « on », contrairement au premier, est plus nominal que personnel, il ne renvoie pas à une entité identifiée mais à un ensemble indéterminé d'humains qui ont colporté ce conte. Plus loin, la narratrice émet une suggestion quant au conte « Le gâteau du Têt », se plaçant ainsi, comme cela pouvait être le cas, en position d'herméneute :

Pendant son sommeil, un génie vêtu de soie jaune et pourvu d'une longue barbe blanche (le même,

¹³⁶ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 21.

qui sait, qui était apparu au roi...) le visita en songe¹³⁷.

Cette glose entre parenthèse souligne aussi le fait que les diégèses folkloriques comportaient des parts d'ombres pour les conteurs eux-mêmes, les obligeant à former des hypothèses et à se livrer à des interprétations personnelles.

Parfois, le fait même de « raconter un conte » est mis en abyme : l'on a un conte dans le conte. Dans « Le gros poisson du cuisiner » de Pham Duy Khiem, c'est le cuisinier, narrateur intradiégétique, qui « conta à Tu San » (p. 153) l'histoire du poisson. Il utilise à cette fin la première personne du singulier, des guillemets, établissant ainsi une situation d'oralité au sein même du conte. De même, comme Pham Duy Khiem, qui clôt le conte sur un proverbe (« Un mensonge plausible peut tromper même un esprit supérieur », p.155), le cuisinier intègre un adage à son histoire (« Poisson hors de l'eau, poisson séché », p. 154), devenant par là-même un « double » de l'auteur. Dans « Tu Uyên ou le portrait de la tiên », deux niveaux de dialogisme sont mêlés. D'une part, un narrateur intradiégétique s'adresse au lecteur, en lui racontant l'histoire de ses retrouvailles avec son ami d'enfance, et d'autre part, au sein même du récit qu'il fait, ce narrateur dialogue avec son « frère ami » (p. 68), l'interpellant et lui racontant le conte de Tu Uyên. Enfin, chez Thich Nhat Hanh, c'est aussi une situation d'oralité qui est donnée à voir, lorsque le roi Hung raconte de vive voix à sa Cour le conte du « Gâteau du Têt », de même que dans « Pourquoi la mer est salée » de Minh Tran Huy, il est indiqué que Tâm « conta sans détour son aventure » (p. 36) à Séo, c'est-à-dire le début du conte.

Quels sont les enjeux de ces marques d'oralité ? Michel Beniamino, dans son article consacré à la question¹³⁸, suggère que l'oralité, dans les littératures francophones (nos recueils en sont suffisamment proches pour que nous puissions prendre cette remarque en compte), est souvent recherchée et « feinte ». Il ne s'agirait pas tant d'une oralité naturelle que d'une illusion d'oralité, créée de toute pièce par les auteurs. Revenons à nos recueils : il est bien évident que l'oralité est une « construction » d'écrivain et non un mode d'expression naturel, mais dans quel but ? Michel Beniamino suggère deux effets: d'une part, l'oralité, par son exotisme, rappelle le pays d'origine, et d'autre part, elle distingue l'œuvre de la production

¹³⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹³⁸ BENJAMINO, Michel, et GAUVIN, Lise (sous la dir.), *Vocabulaire des études francophones*, article « Oralité », Limoges, Presses universitaires de Limoges, collection Francophonies, 2005.

romanesque métropolitaine, lui conférant une identité profondément non-française, en marge. Ces deux traits s'appliquent, à mon sens, plutôt bien à nos recueils. D'une part, l'oralité leur permet de rendre compte, comme on l'a vu, du mode de transmission semi-oral du conte folklorique vietnamien, et d'autre part, de se constituer « en marge » des genres et des cultures, héritière de cette littérature populaire qui s'est toujours diffusée en marge de la « grande littérature » des lettrés. L'oralité est donc aussi, dans nos recueils, l'expression d'un détachement de l'identité occidentale.

Ainsi, l'adaptation littéraire des contes folkloriques par Thich Nhat Hanh, Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem s'est déroulée en plusieurs étapes :

- un remodelage de la masse informationnelle folklorique
- le détachement de la poétique du conte populaire et l'adaptation à des canons littéraires de l'aire culturelle d'adoption
- le détachement générique : nos textes sont parfois à mi-chemin entre le conte folklorique et la nouvelle fantastique, voire le récit épique
- l'adaptation culturelle, à l'origine d'une poétique de l'hybridité, dans la lignée des littératures post-coloniales.
- l'adaptation à un support écrit

Le constat qui s'impose à la vue de toutes ces translations, c'est que nos auteurs ont choisi la voie du compromis. Il ne s'est pas agi de passer « de but en blanc » d'un système folklorique à un système littéraire, mais plutôt d'adapter en douceur les diégèses anciennes pour leur permettre une viabilité dans l'aire culturelle de l'Occident contemporain. Conséquence de cette « semi-adaptation » volontaire, *Le lac né en une nuit*, *The Dragon Prince* et les *Légendes des terres sereines* se placent entre deux âges et deux systèmes, aux carrefours des genres, des poétiques, des cultures et des supports.

Chapitre III - Un folklore intime : les marques d'une auctorialité

Nous avons vu que le double statut de nos recueils, à la fois textes-patrimoines et œuvres littéraires, était la conséquence d'un certain nombre d'« actions transformantes » de nos auteurs sur le folklore vietnamien originel. Celles-ci ne se limitent pas à des procédés de littérisation, mais impliquent une véritable réappropriation personnelle du système diégétique des contes populaires. *Le lac né en une nuit*, *The Dragon Prince* et *les Légendes des Terres Sereines* se constituent en effet avant tout comme des œuvres d'auteurs, la présence de Minh Tran Huy, Pham Duy Khiem et Thich Nhat Hanh imprégnant chacun des mots dispensés, chacun des contes narrés. Dans quelle mesure le folklore se fait-il, dans nos recueils, intime et réflexif de l'identité et du rapport au Vietnam de chacun de nos auteurs ?

Des marques d'auctorialité peuvent être mises en évidence à plusieurs niveaux. Sur le plan général des recueils, la principale action transformante de nos auteurs a consisté en un travail de décomposition et de recomposition du système folklorique originel : l'on est passé d'un système complexe et global à une pluralité de microsystemes personnalisés que constitue chacun des recueils. Il s'agira de souligner les différents mécanismes, plus ou moins conscients, qui ont guidé la reconstruction de ces microsystemes, et de montrer en quoi ceux-ci sont dispensaires d'une représentation subjective et intime du Vietnam, qui plus est associée à l'intégration d'éléments autobiographiques.

Lorsque l'on élargit cette perspective et que l'on considère l'œuvre de l'auteur dans son ensemble, l'on s'aperçoit au demeurant que leurs recueils de contes vietnamiens respectifs y sont parfaitement intégrés, à tel point qu'ils semblent, plutôt que constituer une fin en soi, « illustrer » une démarche générale d'auteur et servir un projet qui s'étend sur plusieurs publications : *Le lac né en une nuit* et *The Dragon Prince*, tout particulièrement, ne peuvent être appréhendés qu'indissociablement des autres œuvres de Minh Tran Huy et de Thich Nhat Hanh, car ils en constituent un creuset tant sur un plan idéologique que littéraire.

Enfin, notre dernier niveau d'étude se situera sur un plan microstructural : comment raconter un conte ? Quelles variations stylistiques prennent place entre les textes de Minh Tran Huy, Thich Nhat Hanh et Pham Duy Khiem et en quoi ces variations sont-elles caractéristiques d'une « patte » d'écrivain ?

I. LA RÉFLEXIVITÉ DES RECUEILS :

LE FOLKLORE COMME AUTOBIOGRAPHIE

Les recueils constitués par nos auteurs se montrent réflexifs à la fois de leur rapport au Vietnam (et plus particulièrement à ce qui constitue, à leur sens, une « âme » ou une « essence » vietnamienne) et de leur vie personnelle. Le recueil devient dès lors un espace de rencontre entre un système diégétique appartenant à tous et un écrivain contemporain qui se l'approprie.

I.1. Du système-père aux microsystemes fils : décomposition et recomposition du système folklorique

Nous avons, en préambule de cette étude, défini le genre du conte populaire vietnamien comme un « système diégétique », c'est-à-dire un ensemble cohérent constitué de différents récits, qui, tissés narratifs plus ou moins fixes que s'approprient les auteurs, coexistent et s'interpénètrent de façon à former une seule et même unité. La première action transformante de nos auteurs a été de décomposer ce système diégétique global pour sélectionner une partie des contes qui le composent. Ces contes, choisis pour des motifs variables, sont ensuite réassemblés entre eux, en vertu d'un ordre qui fait sens, pour former de nouveaux systèmes diégétiques, des « microsystemes-fils » partiels et réflexifs de leurs auteurs. Ces nouveaux microsystemes-fils sont restreints, personnalisés et rendent compte d'une vision personnelle du Vietnam et de son folklore. Le lecteur de ces recueils emprunte donc une passerelle incomplète qui le mène non pas vers le folklore vietnamien dans son état originel mais vers la vision biaisée et sélective qu'un auteur contemporain a de ce folklore: ces microsystemes-fils sont donc avant tout des créations d'auteurs-sculpteurs à partir d'une matière première patrimoniale. C'est dans ces actes successifs de décomposition et de recomposition du système folklorique que s'exerce l'essentiel de leur liberté créatrice.

Quels mécanismes, conscients ou inconscients, gouvernent donc la reconstitution d'un système folklorique intime à partir du système global ?

Le premier choix qui s'impose à nos auteurs est celui de l'homogénéité. Faut-il créer un système cohérent, composé de textes du même genre et peut-être du même registre ? Faut-il

associer des diégèses anciennes et des fictions ? Minh Tran Huy, Thich Nhat Hanh et Pham Duy Khiem ont chacun pris un parti différent.

Le Lac né en une nuit est le recueil de l'homogénéité par excellence. Il n'est constitué que de contes populaires, essentiellement d'ordre mythologique ou historique. Mais cette homogénéité touche aussi au registre, merveilleux, et au ton, profondément mélancolique, de l'ensemble des contes présents, excluant toute forme de « rire » pourtant caractéristique de nombreux contes du système-père. Minh Tran Huy revient sur ce choix dans sa préface :

Avançant dans la composition du recueil, je m'aperçus que j'avais fait l'impasse sur un répertoire comique pourtant étendu. J'avais privilégié les contes philosophiques, et avant tout les fables chantant des amours impossibles, des héroïnes sacrifiées, des bonheurs condamnés à disparaître, et de tragiques malentendus¹³⁹...

Deux facteurs semblent avoir guidé cette double aspiration au merveilleux et au mélancolique, et tous deux relèvent d'expériences personnelles de l'auteur. Le merveilleux, tout d'abord, renvoie à l'image féérique du Vietnam qui a été la première à être livrée à la jeune Minh, par l'intermédiaire d'illustrés de *La légende du sel* et *La princesse et le pêcheur* et de la lecture des *Légendes des sereines*, avant qu'elle ne soit confrontée à une réalité bien plus dure :

Ces mythes traditionnels symbolisaient pour moi l'envers enchanté d'une Histoire bien plus cruelle, dont ma grand-mère me livra quelques bribes alors que j'allais faire la sieste avec elle. Je ne devais pas avoir plus de six ou sept ans¹⁴⁰.

C'est dès lors la découverte de cet « envers » sombre du Vietnam, tel qu'il est aussi évoqué dans *La princesse et le pêcheur*, ainsi que le sentiment de profonde nostalgie de ses proches qui l'aurait poussée à privilégier les contes de ton mélancolique dans son recueil :

Le Viêtname de mon recueil, aussi mélancolique et trompeur qu'un lac - égal en surface, insondable en profondeur - est [...] pareil aux visages de ma grand-mère lorsque je les interrogeais sur cette terre qui avait été la leur et ne le serait jamais plus - celle que nous foulions parfois lors de nos voyages d'été n'ayant guère en commun avec celle qu'ils avaient quittée autrefois, il y avait si longtemps¹⁴¹.

Le Lac né en une nuit nous transmet donc l'image d'un Vietnam intime, celui que Minh Tran Huy a pu approcher en tant que fille d'immigrés, un Vietnam où l'on ne rit pas mais où l'on meurt de chagrin, un Vietnam où les masques de sérénité dissimulent des blessures encore à vif.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 15.

A l'opposé de Minh Tran Huy, Pham Duy Khiem, annamite, prend le parti de créer un recueil hétérogène. Cette hétérogénéité est générique, puisque le recueil mêle fables (« Le vase volé »), anecdotes (« Le gros poisson du cuisinier »), contes cosmogoniques (« Le fleuve d'argent ») et historiques (My Châu ou l'arbalète surnaturelle »), contes sociaux (« L'ombre et l'absent ») et devinettes (« Le tailleur est le mandarin »). Conséquence de cette diversité, les tons employés sont multiples et le rire côtoie le tragique, le pathétique et la satire. Les contes anciens sont associés à des fictions, comme « La boîte de bétel de ma grand-mère »), et les longueurs des textes peuvent être très variables, de deux pages pour « Le tailleur et le mandarin » à une douzaine pour « My Châu ». Le traitement du temps est tout aussi hétérogène : si l'histoire de « Nhi Khanh » se déroule sur plusieurs années, celle des « Deux boîtes de thé » ne s'étend que sur quelques secondes ! L'on voit donc que c'est un désir de diversité, sur tous les plans, qui a guidé la sélection de Pham Duy Khiem : le Vietnam transmis au lecteur se devait d'être représentatif de tous ses aspects et de toutes ses contradictions.

Enfin, la sélection de Thich Nhat Hanh a privilégié les contes les plus spectaculaires et propices à l'épanchement du registre épique. Les parousies éblouissantes (comme celle du palais de « The One Night Lake ») côtoient les scènes de combats contre des monstres marins (Makara dans « Princess Sita ») et d'affrontements entre deux peuples (dans « The Magic Warrior »). La magie est constamment présente et les textes regorgent de créatures fabuleuses, qu'il s'agisse de dragons, de déesses ou de démons. Cet aspect est appuyé par l'intégration de contes fictifs dans le recueil, qui donnent également à voir des métamorphoses étonnantes (l'oiseau se métamorphosant en chute d'eau dans « The Ancient Tree ») et des scènes de combat spectaculaires (contre les monstres de « The Voyage »). C'est donc la dimension mythologique et fabuleuse du folklore qui prévaut chez Thich Nhat Hanh, un goût qui rapproche certainement « The Dragon Prince » du genre de la *medieval fantasy* contemporaine.

Cette décomposition du système diégétique père a donc permis d'extraire un certain nombre de contes, liés par des principes qui diffèrent selon nos auteurs, et qui ont pour vocation d'être réassemblés pour former de nouveaux microsystemes : la composition interne des recueils créés se doit de faire sens.

Le traducteur de Thich Nhat Hanh explique dans la préface de *The Dragon Prince* que l'ordre

des contes est mimétique d'un changement de valeurs au Vietnam :

Par exemple, une évolution s'opère d'une culture fondée sur des valeurs matriarcales à une culture fondée sur des valeurs patriarcales entre la première section « Commencements » et la deuxième « Coutumes et culture¹⁴² ».

En effet, la déesse Au Cô fait figure de protectrice des Hommes dans la première section, principalement après le départ du Prince Dragon dans le royaume des mers, et donne à ce dernier le nom de Lac Dragon, rappelant par là les oiseaux « Lac » en lesquels les déesses ont coutume de se transformer. En revanche, c'est un homme, Hung, qui prend le pouvoir à la fin de « The Voyage » et devient Hung Vuong I. Dès lors, la société devient patriarcale, aussi les personnages de « The Areca Tree » prennent-ils le nom du père. Au-delà de cette évolution historique, l'on peut remarquer que le micro-système de Thich Nhat Hanh est divisé en trois sections : « Beginnings », « Customs and Culture » et « Conflict and Change ». Cette composition tripartite suggère que l'auteur a combiné trois approches du Dai Viet : cosmologique, sociologique et historique. Ce type de classification nous renvoie à la dimension patrimoniale du recueil, présenté comme une source de savoir pour le lecteur occidental contemporain.

Cette dimension heuristique est beaucoup moins saillante dans la composition des recueils de Minh Tran Huy et Pham Duy Khiem. Il s'agit plutôt pour eux de mettre en place des échos entre les contes et de rendre l'enchaînement logique. Ainsi, nous avons chez Minh Tran Huy une « structure-type » qui se dégage des contes présents au centre du recueil, c'est-à-dire « Pourquoi la mer est salée », « Naissance du moustique », « Tâm et Cam », « Le rocher de l'attente » et « Or et caramboles » :

- La mort du père ou du conjoint
- L'oppression et le malheur d'un des personnages
- L'aide d'un génie
- La victoire et le succès du personnage aidé

Cette structure est déclinée et complexifiée en fonction des contes mais reste le socle sur lequel ils se fondent. De même, il faut observer qu'un archétype de victime, Tâm, fait le lien entre trois contes quasiment successifs : « Pourquoi la mer est salée », « Naissance du moustique » et « Tâm et Cam ». Ainsi, Minh Tran Huy a probablement souhaité

¹⁴² “For instance, a shift from a culture based on matriarchal values to one based on patriarchal values takes place between the first section, « Beginnings », and the second section, « Customs and Culture »”, THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 9.

homogénéiser le cœur de son recueil pour en faire, à la manière d'une dorsale en géologie, le lieu de naissance des contes, au départ tous similaires, et qui se différencient à mesure qu'ils s'éloignent du centre du livre, comme s'ils se voyaient transformés et réappropriés par la population. On peut aussi suggérer que le recueil se fait mimétique de l'interpénétration des diégèses dans le système diégétique folklorique originel : il se constitue en microsystème homogène, véhiculant les mêmes caractères que le système père. Chez Pham Duy Khiem, des effets d'échos similaires interviennent. Ainsi, avoir placé « La boîte de bétel de ma grand-mère » à la suite de la légende du « Bétel et l'Aréquier » n'est pas anodin. Le premier conte narre la naissance de la coutume de la chique du bétel tandis que la nouvelle décrit comment la grand-mère du narrateur poursuivait cette tradition : le mythe commun se voit prolongé dans la réalité intime d'un Homme. Un autre cas d'agencement est particulièrement intéressant : il s'agit du diptyque « Le tailleur et le mandarin » et « La montagne de l'attente ». Dans la première anecdote qui s'apparente à une énigme, un lien étonnant est fait entre l'expérience du mandarin et la coupe de sa robe : le pan de derrière doit être plus court que celui de devant quand il est jeune, au même niveau quand il est au milieu de sa carrière, et plus long quand, vieux, il est courbé sous la fatigue. Cette énigme rappelle de toute évidence celle que le Sphinx avait posée à Œdipe, et qui divisait, comme celle du mandarin, la vie en trois âges. Or, fait troublant, le conte suivant a précisément pour sujet un amour incestueux entre un frère et une sœur. Ces derniers se voient prédire un mariage fatal :

« Si tels sont les jours et les heures de votre naissance, vous épouserez fatalement votre sœur. Rien ne pourra détourner le cours du destin¹⁴³ ».

A la suite, de cette prédiction, le grand frère, comme Œdipe, fuit après avoir abattu sa sœur d'un coup de hache et épouse la fille d'un commerçant. A la fin, du conte, la jeune fille lui raconte son destin d'orpheline et l'Homme se rend compte qu'il s'agit de sa petite sœur. Pham Duy Khiem a de toute évidence cherché ici à souligner les liens qui peuvent exister entre les contes orientaux et occidentaux, qui semblent se fonder sur un fond mythique commun.

Ainsi, nos recueils se constituent en microsystèmes à la composition interne réfléchie, réflexifs d'une vision personnelle qu'ont nos auteurs du Vietnam, profondément mélancolique pour Minh Tran Huy, polymorphe pour Pham Duy Khiem, fabuleuse pour Thich Nhat Hanh.

¹⁴³ PHAM Duy Khiem, *op. cit.*, p. 11, p. 34.

I.2. L'intégration d'éléments autobiographiques

Les contes réunis ne nous éclairent pas seulement sur le rapport entretenu par leurs auteurs avec le Vietnam, ils sont aussi réflexifs de leur vie et de leur parcours personnel : certains détails autobiographiques sont ajoutés et mêlés aux diégèses folkloriques.

Nous avons vu que le dernier conte des *Légendes des Terres Sereines* se présentait comme autobiographique. « La Boite de Bétel de ma grand-mère » met en effet en scène un « je » qui jette un regard rétrospectif sur les événements-clés de l'enfance de l'auteur au Vietnam : la mort de son père, la lente déchéance de sa grand-mère, son quotidien de lycéen, la pauvreté, le travail de la bonne, ses frères et sœurs, la chique du bétel. Ce court texte, qui se positionne en héritier contemporain des contes d'autrefois, prend une dimension autobiographique évidente quand l'on sait que Pham Duy Khiem, avant d'émigrer en France, a précisément passé son enfance au Vietnam et était titulaire d'une bourse. Dans *The Dragon Prince*, les allusions relèvent plus du détail, voire du clin d'œil. Dans le conte « The Pine Gate », le chevalier se promène ainsi dans une forêt bien particulière :

Sept ans après qu'il a quitté la montagne, il marchait dans une forêt de pruniers blancs quand, soudain, il se mis à languir des jours où il étudiait auprès de son vieux maître, dont le village était aussi situé dans une forêt de pruniers¹⁴⁴.

Lorsque la première édition du recueil, intitulée *Van Lang Di Su*, fut publiée au Vietnam, Thich Nhat Hanh n'avait pas encore fondé les huit hameaux constituant le « village des pruniers », célèbre lieu de retraite bouddhiste du sud-ouest de la France, dont le nom provient des 1250 pruniers poussant dans la Communauté. La parution du recueil, en 1974, précède en effet de 8 ans la fondation du village, en 1982. Pourtant, entre la « Plum forest » du texte et le « Plum village » du réel se tisse un lien qui se doit d'être mentionné : l'aboutissement d'un tel projet prenant un certain temps, on peut supposer qu'il avait été initié dès 1974 ou que, du moins, l'idée d'un « village des pruniers » était déjà présent dans l'esprit du jeune moine. Au demeurant, il mentionne dans ses mémoires l'existence d'une « forêt des pruniers » (p. 16) près de Djiring, et indique avoir appelé le petit pont de Phuong Boi, son premier lieu de retraite au Vietnam, « pont des pruniers ». La forêt fabuleuse de « The Ancient Tree » rappelle d'ailleurs fortement Phung Boi. Dans ses mémoires, voici comment l'auteur en célèbre la

¹⁴⁴ “Seven years after he had left the mountain, he was walking through a forest of white plum trees when suddenly, he yearned for the days when he studied under his old master, whose cottage also stood in an old plum forest”, THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 89.

pureté : « Le chant des oiseaux emplissait la forêt tandis que le soleil l'inondait de flaques dorées¹⁴⁵ ». Dans « The Ancient Tree », c'est une synesthésie similaire qui prend place :

Le matin, quand le soleil se levait, les premiers rayons de soleil étaient comme le bâton d'un chef d'orchestre au début d'une grande symphonie, les voix des oiseaux aussi majestueuses que le plus grand des orchestres symphoniques¹⁴⁶.

C'est toutefois chez Minh Tran Huy que les contes acquièrent leur dimension la plus réflexive. Ainsi, My Nuong, dans le conte « La princesse et le Pêcheur » possède un certain goût pour la poésie, détail qui n'apparaît dans aucune autre version mais qui prend sens quand l'on sait que Minh Tran Huy est elle-même une littéraire avérée, qui a suivi un cursus de lettres supérieures avant d'intégrer la rédaction du *Magazine Littéraire*, et qui cite Apollinaire comme référence : « Le plus souvent, elle se tenait près de la fenêtre, occupée à broder ou à lire des ouvrages de poésie » (p. 133). *Le lac né en une nuit* fonctionne au demeurant en diptyque avec un premier roman semi-autobiographique intitulé *La princesse et le pêcheur*, qui raconte l'amour impossible d'une fille d'immigrés vietnamiens en France et d'un *boat people*. C'est autour des contes ancestraux de leur pays que leurs liens se nouent, et le personnage principal du roman, la jeune Lan, projection de l'auteur, va peu à peu entrouvrir le rideau d'un Vietnam à la fois merveilleux et frappé par le destin. Le recueil de contes, le roman et la vie de l'auteur s'entremêlent autour de nombreux motifs. La mélancolie colportée par les contes, nous l'avons vu, est à la fois mimétique de celle du Vietnam qui a été présenté à Minh Tran Huy par sa grand-mère et de celle que Lan expérimente au contact du jeune immigré dont elle tombe amoureuse, et qui constitue en quelque sorte une allégorie de « l'âme vietnamienne ». Il est d'ailleurs intéressant de constater que ce dernier porte le nom de « Nam », qui était aussi le pseudonyme de Pham Duy Khiem (accolé à « Kim »), l'auteur des *Légendes des terres sereines* par lequel Minh Tran Huy indique avoir découvert le Vietnam :

A travers ce livre, ils [ses parents] tissaient entre eux et moi quelque chose de précieux et d'impalpable, quelque chose qui avait à voir avec une mémoire et un héritage, quelque chose qui touchait de près ces racines vietnamiennes dont nous parlions si peu. [...] Son souvenir plane sur les légendes vietnamiennes que j'ai choisi d'insérer dans mon premier roman¹⁴⁷.

¹⁴⁵ THICH NHAT HANH, *Feuilles odorantes de palmier, Journal 1962-1966*, traduit de l'anglais par CARTIER, Jean-Pierre, Paris, La Table Ronde, 2000, p. 11.

¹⁴⁶ "In the morning when the sun rose, the first rays of light were like a conductor's baton beginning a grand symphony, the voices of the birds as majestic as any great philharmonic orchestra", THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 97.

¹⁴⁷ MINH TRAN HUY, *op. cit.*, p. 11, p. 10.

Comme Lan dans *La princesse et le pêcheur*, qui découvre son pays et son patrimoine folklorique au contact de Nam, Minh Tran Huy l'a découvert à la lecture du recueil de Nam Kim. De même que dans le roman, le conte populaire se constitue en espace de transmission et de partage, les deux protagonistes s'érigeant au fil des chapitres une mémoire commune allant de pair avec une complicité grandissante, Minh Tran Huy partage ce patrimoine redécouvert avec ses lecteurs. En réalité, *La princesse et le pêcheur* peut fonctionner comme un paratexte du *Lac né en une nuit* : y sont révélés, comme dans la préface du recueil mais sur un plan semi-fictif, les coulisses de la découverte des contes par l'auteur. Ainsi, dans le roman, Lan raconte à Nam l'un ses seuls contes qu'elle connaît « Pourquoi la mer est salée », et celui-ci s'étonne de ne jamais en avoir entendu parler. L'on apprend dans la préface du *Lac né en une nuit* qu'il s'agit d'un des premiers contes que la petite Minh ait lu étant enfant, ses parents lui en ayant acheté une version illustrée. Effectivement, ce conte ne se retrouve dans aucune anthologie, ce qui peut mettre en question son origine folklorique : il est donc normal que Nam ne le connaisse pas. Enfin, l'épisode du récit de la grand-mère de Lan/Minh, dans lequel elle évoque les souffrances endurées du fait de la guerre, assure comme un lien entre le roman et le recueil : il intervient à la fin de *la Princesse et le pêcheur*, sous la forme semi-fictive d'un récit fait à Lan, et dans la préface du *Lac né en une nuit*, lorsque Minh Tran Huy, parlant cette fois-ci en tant qu'auteur, évoque le moment où le rideau merveilleux du Vietnam s'est déchiré pour lui laisser entrapercevoir une autre réalité, plus dure.

Ainsi, des traces autobiographiques sont bien présentes dans nos recueils. Mais leur dimension intime transparait également à travers leur rapport avec les autres œuvres de leurs auteurs respectifs : ne s'intègrent-ils pas véritablement dans un projet personnel ?

II. L'INTÉGRATION DU RECUEIL À UN PROJET PERSONNEL

Deux de nos recueils présentent le point commun d'acquérir une signification particulière quand ils sont mis en regard avec d'autres œuvres ou le parcours de leurs auteurs. Il ne s'agit pas tant de projets indépendants, d'exercices-parenthèses dans leur carrière d'écrivains mais plutôt d'un prolongement de leur pensée et de leur œuvre littéraire, qu'elle soit romanesque ou dissertative. Ainsi, Thich Nhat Hanh fait de son recueil le creuset de sa pensée bouddhiste, non seulement sur un plan idéologique général, comme nous l'avons déjà montré en première partie, mais aussi sur celui de sa réflexion personnelle. De même, Minh Tran Huy fait du *Lac né en une nuit* le prolongement littéraire de son premier roman, *La princesse et le pêcheur*, avec lequel il interagit sous des modalités qu'il s'agira de mettre en évidence.

II.1. Thich Nhat Hanh : un projet spirituel

The Dragon Prince fait figure d'exception dans l'impressionnante bibliographie de Thich Nhat Hanh, qui se compose de plus d'une centaine d'ouvrages, parmi lesquels des essais philosophiques, des traités sur le bien-être, des mémoires ou encore des réflexions religieuses. Pour *The Dragon Prince*, le maître s'est pour la première fois essayé à l'écriture de courtes histoires, de fictions folkloriques ou personnelles. En ce sens, le recueil se détache du reste de l'œuvre, mais il la complète également sous de nombreux aspects. Dès sa préface, Thich Nhat Hanh suggère qu'une lecture « spirituelle » de son recueil est possible et que les contes qui s'y trouvent consistent en des mises en applications des grands principes du bouddhisme :

Les valeurs bouddhistes de l'accumulation du mérite, de la simplicité du mode de vie, de la *karuna* (compassion) et de l'importance de la *sangha* (communauté) sont toutes présentes dans bon nombre de ces histoires¹⁴⁸.

Certains personnages sont au demeurant représentés en activité de méditation ou en situation d'apprentissage religieux dans les contes, où l'expression « étudier l'Art de vivre » (« study the Way », avec une majuscule suggérant la dimension sacrée et religieuse de cet apprentissage) apparaît de façon régulière. Le démon défait par le héros de « The Pine Gate »

¹⁴⁸ “The Buddhist ideas of accumulating merit, simple living, *karuna* (compassion), *karma* (rebirth and retribution), and the importance of *sangha* (community) are all present in many of these stories”, THICH NHAT HANH, *op. cit.*, p. 17, p. 14.

doit ainsi jurer d'étudier cet Art de vivre et de prier pour être réincarné dans le corps d'un homme¹⁴⁹. De même, Sita, la bienfaitrice de « Princess Sita » recommande à Mi Nuong d'aider les autres et d'étudier l'Art de vivre avant de se retirer¹⁵⁰.

Mais la spiritualité de ces contes ne se limite pas à des allusions aux grands préceptes du bouddhisme. Pour Thich Nhat Hanh, le conte est aussi un moyen d'illustrer, de mettre en situation de grands principes de sa réflexion personnelle. Le procédé avait déjà été appliqué dans les *Enseignements sur l'amour*, où il racontait l'histoire de la jeune femme de Nam Xuong, soupçonnée d'adultère par son mari, que l'on retrouve sous le titre de « L'ombre et l'absent » dans les *Légendes des Terres sereines*. A la suite du conte, le maître enchaîne sur une glose visant à montrer que le conte illustre l'importance du *mantra* de l'écoute compassionnelle, qui aurait permis aux deux époux de se comprendre au lieu de se détruire :

Elle était très blessée par le comportement de son mari, mais elle ne lui a pas demandé de l'aide. Elle aurait dû pratiquer le quatrième mantra : « Chéri, je souffre tant. S'il te plaît, aide-moi. Je ne comprends pas pourquoi tu ne me regardes pas et tu ne me parles pas. [...] Ai-je fait quelque chose de mal ? » Si elle le lui avait dit, son mari aurait pu lui dire ce que leur fils leur avait confié¹⁵¹.

Dans cette lignée, les contes du *Dragon Prince* continuent d'illustrer la réflexion du maître. L'essentiel de sa doctrine repose en fait sur le principe que chacun est maître de son bonheur et que celui-ci se trouve dans les choses simples :

Sans transformation de la souffrance intérieure, le bonheur reste inaccessible. Bon nombre de gens le recherchent à l'extérieur d'eux-mêmes, mais le véritable bonheur ne peut venir que de l'intérieur¹⁵².

C'est précisément ce principe qui est énoncé par le moine initiant Dong Tu au bouddhisme dans « The One Night Lake » :

Le destin de ce monde est constamment gouverné par des hauts et des bas, mais le cœur de celui qui a compris l'Art de vivre ne manque jamais de sérénité et de liberté. Tu possèdes tout ce qu'il faut pour appliquer l'Art de vivre. Cesse de chercher la richesse et cherche plutôt les trésors de ton esprit¹⁵³.

¹⁴⁹ “The swordsman then demanded that it swear, under oath, to [...] study the Way, pray to reborn as a human being...”, *Ibidem*, p. 87.

¹⁵⁰ “Help others and study the Way”, *Ibidem*, p. 134.

¹⁵¹ THICH NHAT HANH, *Enseignements sur l'amour*, traduit de l'anglais par COULIN, Marianne, Paris, Albin Michel, 1999, p. 82.

¹⁵² THICH NHAT HANH, *La colère*, traduit de l'anglais par COHEN, Loïc, Paris, JC Lattès, 2002 (première publication en 2001), p. 7.

¹⁵³ “The fortunes of this world constantly rise and fall, but the heart of one who has attained the Way is never

Cette réponse aurait pu être celle que fit Thich Nhat Hanh à Claudia, lorsque celle-ci lui raconta l'histoire qu'il rapporte dans le premier chapitre de *l'Art du pouvoir*. Frederick et Claudia formaient en effet un couple en apparence parfait. Frederick était chef d'entreprise, gagnant un salaire conséquent, mais croulant en réalité sous le poids des responsabilités. Il ne consacrait plus de temps à sa femme et ses enfants, ne les voyant plus que pour parler avec eux des difficultés liées à son statut. Son couple se fragilise, ses enfants s'éloignent, mais Frédéric se dit qu'il pourra enfin profiter de sa famille lorsqu'il prendra sa retraite. A cinquante-cinq ans, il mourut brutalement d'un accident de voiture, avant de prendre sa retraite. Thich Nhat Hanh commente :

Nous pensons souvent que si nous avons du pouvoir et si nous réussissons dans les affaires, les gens nous prêteront attention, nous aurons beaucoup d'argent et nous serons libres d'agir à notre guise. Mais si nous regardons au fond des choses, nous constatons que Frederick n'avait pas de liberté, il ne savait pas profiter de la vie, il n'avait pas de temps pour ceux qu'il aimait. Son entreprise l'en éloignait. Il n'avais pas le temps de respirer profondément, de sourire, de regarder le ciel bleu et d'appréhender tout ce qui est merveilleux dans la vie¹⁵⁴.

Dans « The Dragon Prince », Au Co, comme Eve après avoir goûté la pomme, est condamnée à rester prisonnière sur Terre pour avoir cédé à la tentation de goûter le sable parfumé. Elle a cédé au péché de l'envie et s'est égarée en pensant que le bonheur se trouvait dans une acquisition « externe » du plaisir. Si elle avait obéi au précepte de « l'Art de vivre en pleine conscience » de Thich Nhat Hanh, elle ne se serait pas fourvoyée et aurait compris que le bonheur se trouve dans ce que l'on possède, et non dans ce que l'on ne possède pas :

La pleine conscience est la capacité d'être conscient de ce qui se passe à l'instant présent. Quand nous avons en nous l'énergie de la pleine conscience, nous sommes totalement présents, nous sommes complètement vivants, nous vivons avec intensité chaque instant de notre vie quotidienne¹⁵⁵.

D'autres préceptes de Thich Nhat Hanh transparaissent dans les contes, comme la recherche de la proximité de la Terre et de la nature. Ce principe est explicité par une anecdote que l'on retrouve dans les mémoires du maître :

Certaines nuits, je pouvais regarder la forêt pendant des heures. Toute-puissante à cinquante mètres de moi, elle m'attirait avec une force irrésistible. Elle était à la fois sauvage et vivifiante. J'avais

without peace and freedom. You possess all that is needed to realize the Way. Stop seeking wealth and seek the treasures of your mind instead", THICH NHAT HANH, *The Dragon Prince*, op. cit., p. 17, p. 108.

¹⁵⁴ THICH NHAT HANH, *L'art du pouvoir*, traduit de l'anglais par DOMMERGUES, André, Paris, Guy Trédaniel Editeur, 2009, p. 22.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 36.

l'impression de voir l'ombre d'un homme de la tribu des Montagnards d'il y a des milliers d'années et je sentais cet homme qui se réveillait en moi. J'avais un besoin urgent de laisser la civilisation derrière moi, de jeter au loin mes connaissances livresques, de déchirer mes habits et d'entrer nu dans la forêt. Pour y faire quoi ? Je ne le savais pas mais je voulais pénétrer dans les profondeurs de la forêt. Même si les animaux sauvages devaient me dévorer, je savais que je ne ressentirais ni douleur, ni peur, ni regrets¹⁵⁶.

Dans *The Dragon Prince*, Au Co incarne un certain idéal de proximité avec la nature : « Elle aimait la terre. Elle aimait toutes les plantes et les créatures¹⁵⁷. » Mais l'exemple le plus probant est certainement le conte « A bouquet of wildflowers », dans lequel un jeune homme cherche un trésor dans un champ avant de réaliser que c'est le champ, lui-même, et la terre nourricière qui constitue le véritable trésor :

J'ai réalisé que dans les quatre champs, chaque endroit est un trésor ! Le trésor n'est pas caché sous le sol. Il est fait de chaque parcelle de terre. J'ai compris que la terre était précieuse non seulement parce qu'elle donnait du riz mais aussi parce qu'elle était la terre¹⁵⁸ !

Le personnage de Sita incarne quant à lui le principe de responsabilité de soi et d'autrui, puisqu'elle se dévoue à la cause des hommes, s'engageant à les protéger des foudres du génie Thuy Vuong dans « Princess Sita ». Ce principe rejoint l'un des pouvoirs de l'Homme que Thich Nhat Hanh nomme la « vision profonde du non-soi » :

Nous pouvons cultiver la vision profonde du non-soi. Le non-soi ne signifie pas que vous n'existez pas ; il signifie seulement que vous n'êtes pas une entité séparée. Un grand nombre de nos souffrances provient de la discrimination que nous faisons entre le moi et autrui, et de notre croyance en un moi distinct¹⁵⁹.

Si Sita se dévoue ainsi à une cause qui n'est pas la sienne, c'est bien parce qu'elle est consciente de ce lien qui l'unit au non-soi, qu'elle ne considère pas comme une altérité mais comme une reproduction d'elle-même, devenant par là même capable de « compassion ». C'est ce même principe de compassion qui gouverne le dialogue entre le héros de « The Pine Gate » et le jeune disciple lorsque ce dernier découvre que son ami est en fait un démon :

Ne t'inquiète pas. Notre maître ne ressent que de la compassion à ton égard. Montons à présent. Nous vivrons, travaillerons et étudierons de nouveau ensemble¹⁶⁰.

¹⁵⁶ THICH NHAT HANH, *Feuilles odorantes de palmier, Journal 1962-1966*, op. cit. p.98, p. 31.

¹⁵⁷ "She loved the earth. She loved all the plants and creatures", THICH NHAT HANH, *The Dragon Prince*, op. cit., p. 17, p. 32.

¹⁵⁸ "I realized that in all four fields, every spot is a treasure ! The treasure is not hidden in the soil. It is each inch of the land itself. I saw that the land is precious not just because it produces rice but because it is the land!", *Ibidem*, p. 177.

¹⁵⁹ THICH NHAT HANH, *L'art du pouvoir*, op. cit., p. 102, p. 23.

¹⁶⁰ "Don't worry. Our master has nothing but compassion for you. Let's go up now. We'll live and work and

En dépit de la nature « monstrueuse », c'est-à-dire, étrangère de son ami, le disciple se montre capable d'empathie. Ce n'est donc plus de la haine ou de la méfiance qui gouverne leur relation mais de la compréhension : il s'agit d'un exemple parfait « d'écoute compassionnelle. »

Enfin, ce principe de compassion est associé à un projet pacifiste dans « The mission ». Viet, personnage fonctionnant comme une allégorie du Vietnam, pour désamorcer le conflit qui s'amorce avec le voisin chinois, est envoyé comme ambassadeur à la Cour. Au lieu de se montrer arrogant ou menaçant, Viet décrit les coutumes et les mœurs de son pays au Roi, qui finit par renoncer à la guerre : c'est par la compréhension mutuelle et non la violence que les conflits se résolvent. Ce conte acquiert une portée toute particulière quand l'on sait que la première édition vietnamienne du recueil fut publiée en 1974, soit dans les derniers temps de la Guerre du Vietnam. Cette morale est d'ailleurs abondamment reprise dans les traités de l'auteur, pour qui les « graines du mal » doivent, autant que possible, être remplacées par les « graines du bien » et la souffrance se muer en bonheur :

Quand vous regardez en profondeur, vous voyez la douleur et la souffrance partout et vous reconnaissez votre désir de les soulager. Vous reconnaissez aussi que rendre heureux autrui est un grand bonheur. Rien ne donne plus de satisfaction. En décidant de cultiver le vrai pouvoir, vous n'avez pas à renoncer à une vie agréable. Votre vie sera d'autant plus satisfaisante et vous serez d'autant plus heureux et détendu que vous soulagerez la souffrance d'autrui et donnerez du bonheur à tous¹⁶¹.

Ainsi, *The Dragon Prince* constitue un creuset de la pensée de Thich Nhat Hanh. L'Art de vivre et les cinq pouvoirs de l'Homme (la foi, la diligence, la pleine conscience, la concentration et les visions profondes) sous-tendent l'écriture de la plupart des contes, qui en retour, en proposent des applications concrètes. Recueil et traités fonctionnent donc de pair pour « exprimer », de façons différentes, la réflexion du maître du village des pruniers.

II.2. Minh Tran Huy : un projet littéraire

« L'entreprise [...] se trouvait inscrite dans la trame même de *La Princesse et le le Pêcheur* », indique Minh Tran Huy dans la préface du *Lac né en une nuit* (p. 12) pour rendre compte des raisons qui l'ont poussé à écrire un recueil de contes vietnamiens. Il s'avère en effet que *La lac né en une nuit* constitue un prolongement du premier roman de la jeune

study together again”, THICH NHAT HANH, *The Dragon Prince*, op. cit., p. 17, p. 93.

¹⁶¹ THICH NHAT HANH, *L'art du pouvoir*, op. cit., p. 102, p. 17.

journaliste, dont le point de saisie se situe à la fin du septième chapitre de *La Princesse et le Pêcheur*, lorsque Nam décide de disparaître et de laisser à Lan un carnet où sa petite sœur avait commencé à regrouper des contes vietnamiens. Plus tard, Lan décide de poursuivre l'entreprise en réunissant à son tour des contes de son pays d'origine dans ce petit carnet, auquel Minh Tran Huy a souhaité donner une existence concrète en composant *Le lac né en une nuit*. Des similitudes frappantes entre le personnage Lan et l'auteur Minh transparaissent dans certains passages, où le « je » devient presque doublement référentiel :

Je les écoutais [les contes] comme une éponge se gorge d'eau, mon esprit imbibé de hauts faits et d'amours brisées, et le soir venu, dans la chambre d'hôtel, je les retranscrivais. Le stylo plume grattait avec application le papier blanc et mon majeur se tachait d'encre tandis que je me plongeais dans les légendes [...] de l'arbalète magique, où l'amour se voyait sacrifié sur l'autel du devoir filial, du crabe Da Trang, réincarnation d'un homme inconsolable d'avoir perdu une perle miraculeuse qui lui permettait de comprendre le langage des animaux¹⁶².

Le recueil a en fait été intégré « en aval » au projet littéraire de *La princesse et le pêcheur*, Minh Tran Huy n'ayant envisagé une telle entreprise qu'après la publication du roman, stimulée à la fois par une proposition de sa maison d'édition et par la lettre d'une jeune lectrice qui lui demandait s'« il serait possible de lire les légendes que Lan avait rassemblé pour Nam¹⁶³ ». C'est un procédé de mise en abyme qui lie les deux textes : *Le lac né en une nuit* est le carnet que s'échangent les deux personnages principaux de *La princesse et le pêcheur*, dans une perspective qui rappelle celle de *La Modification* de Butor, dans lequel le narrateur découvre sur la banquette l'objet-livre que le lecteur vient de lire. Le recueil a dans ce projet général une triple fonction :

- il dévoile une part du « silence » caractéristique du roman, le mystère et la mélancolie profonde de Nam n'étant peut-être que l'expression de cette « vietnamitude » (pour reprendre le terme d'Anna Moï) qui transparaît aussi dans les contes
- il se constitue en vecteur, pour les Vietnamiens expatriés que sont Nam, Lan et Minh Tran Huy, de renouement avec les origines : si *La princesse et le pêcheur* est le roman du déracinement, de l'expatriation, *Le lac né en une nuit* est bien l'œuvre du retour au Vietnam, à l'essence
- enfin, et surtout, les contes se font révélateurs de l'essence du réel, de ses vérités tacites et invisibles : ils se constituent en récits « parallèles » au monde qui en dévoilent, par énallage de sens, tout l'indicible.

¹⁶² MINH TRAN HUY, *La princesse et le pêcheur*, Arles, Actes Sud, collection « Babel », 2009, p. 145.

¹⁶³ MINH TRAN HUY, *Le lac né en une nuit*, op. cit., p. 11, p. 15.

Un certain nombre des contes du recueil étaient par ailleurs déjà présents dans *La princesse et le pêcheur*, intégrés au récit de plusieurs manières.

La citation a pu être l'un d'entre eux, qu'elle soit indirecte (« elle lui demande s'il connaît la légende vietnamienne qui explique pourquoi la mer est salée », p. 21, « elle ressemblait à ce personnage de conte, simple mortel, qui avait épousé la fille de l'Empereur de Jade », p. 78, « nous sommes allés tous trois boire un verre qui donnait sur le lac de l'Épée restituée », p. 172) ou directe (« - *Tam et Cam ? L'Arbalète magique ?* », p. 26, « La veille du départ, ses parents lui avaient permis d'assister à un spectacle de marionnettes sur l'eau [...]. Il s'agissait du conte du *Lac de l'Épée restituée* », p. 60). Dans ces cas, il s'agit la plupart du temps de simples allusions à un patrimoine vietnamien que les deux personnages tentent de s'approprier.

Cinq contes sont toutefois intégrés dans leur intégralité au sein du récit, c'est-à-dire qu'ils sont véritablement « racontés ». Là encore, les modalités varient. *Le Lac né une nuit*, sans rapport direct avec la trame du roman, ne bénéficie ainsi que d'un bref résumé :

Selon la légende, l'Empereur des Eaux avait envoyé à un roi vietnamien une épée qui le rendant invincible, lui avait permis de gagner la guerre contre les envahisseurs chinois désireux d'asservir son peuple. Une fois les Chinois chassés et la paix rétablie, un bon génie avait abordé, sous forme de tortue, l'îlot où le roi faisant sa sieste, situé au centre du plus beau lac d'Hanoi. Il avait récupéré l'arme, que le roi lui avait remise avec reconnaissance, et le lac avait changé de nom en l'honneur de ce jour¹⁶⁴.

D'autres contes sont présents dans la version donnée dans *Le lac né en une nuit* (à quelques variations près), qui peut parfois s'étendre sur plusieurs pages. Ils sont comme des ponctuations dans le roman, qui engendrent des pauses visant à révéler ce qui n'y est pas explicitement mentionné. C'est le cas de la légende du « Bétel et l'aréquier » (p. 90), de « Pourquoi la mer est salée » (p. 22) et de « La princesse et le pêcheur » (p. 147). Le premier conte fait directement écho aux sentiments qui commencent à naître entre Nam et Lan, presque incestueux (les héros du conte vivent ensemble depuis leur adolescence et sont comme frères et sœurs). La mélancolie destructrice des personnages annonce, comme une prolepse, celle de Nam, qui comme eux, préférera disparaître en silence plutôt que d'exprimer son chagrin. Le figement final de l'amour par la métamorphose dans le conte, est quant à lui réflexif de l'acte d'abandon du carnet par Nam : la beauté des sentiments persiste au-delà de la mort symbolique de l'Homme. Similairement, « Pourquoi la mer est salée » intervient au début du roman, lorsque Nam est pour la première fois présenté au lecteur. La pauvreté des

¹⁶⁴ MINH TRAN HUY (TRAN Huy Minh), *La princesse et le pêcheur*; *op. cit.*, p. 105, p. 60.

deux frères, qui vivent chichement de leur pêche près de la mer, rappelle clairement le quotidien de Nam et des autres *boat people*, tout comme le motif de la rivalité entre les deux frères, puisque Nam rappelle à plusieurs reprises dans le récit que leurs liens se sont distendus et qu'ils entretiennent une relation délicate. Ce conte assume donc une fonction de « présentation » métaphorique du personnage. Il est intéressant de remarquer qu'il est replacé dans un contexte de transmission orale, puisque c'est Lan qui le raconte à Nam sur le bateau. S'ensuit, comme dans le folklore, une réaction de l'auditoire qui commente la marginalité de ce conte, dans lequel le héros ne se trouve pas entièrement victorieux à la fin : Minh Tran Huy translate véritablement le mode de diffusion semi-oral du conte vietnamien dans un contexte contemporain. Le cas de « La princesse et le pêcheur » est plus ambigu. Il semble au premier abord se rapporter à la vie de la grand-mère, qui assume le rôle de la conteuse, comme semble le deviner Lan :

Pensait-elle à son époux, au couple qu'ils avaient formé et que les circonstances avaient détruit ?
Se disait-elle que même s'ils n'avaient pas réussi à rester ensemble cette fois-ci, rien n'était perdu, que leur histoire se poursuivrait¹⁶⁵ ?

Pourtant, le conte semble aussi réflexif de la relation entre Nam, le *boat people* sans ressources, et Lan, la petite fille d'immigrée, la princesse qui, telle My Nuong, lit de la poésie. De la même façon que le pêcheur séduit la princesse par son chant, Nam et Lan se rapprochent autour du son du piano. Enfin, le message de prédestination contenu dans le conte (l'amour non-réalisé sur Terre se réalisera au-delà) apaise la narratrice, lui procurant un sentiment de sérénité qui imprègne toute la fin du roman.

Le conte qui est le plus mimétique de la relation des deux personnages est cependant, et incontestablement, « La montagne de l'attente », découpé en quatorze sections placées en exergue de chaque chapitre, en italique. Cette mise en valeur n'est pas anodine puisque l'histoire des deux personnages, frères et sœurs voués à un amour impossible, du conte fait directement écho à celle de Lan et Nam. Dans le réel romanesque, les deux protagonistes, lorsqu'ils développent des sentiments l'un envers l'autre, sont arrêtés par l'impression d'inceste qui se dégage de leur relation. S'étant trouvés dans leur « vietnamité », ils ne peuvent s'empêcher de se considérer comme frère et sœur. De nombreuses allusions à cette consanguinité sont présentes dans le roman : « Ils ont l'air d'être frère et sœur » (p. 21), « Nam a lancé : - C'est drôle, je trouve qu'on se ressemble. [...] Tu pourrais être ma sœur. Non ? » (p. 42). De plus, Lan prend véritablement la place de la sœur de Nam en héritant de

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 149

son carnet et en poursuivant le recueil de contes que celle-ci avait commencé à constituer : la substitution se parachève. La suite du conte, qui raconte comment le frère fuit avant de se marier, sans le savoir, des années plus tard, avec sa sœur, fait également écho à la trame romanesque, puisque Nam disparaît brutalement et que Lan, à la lecture de « La princesse et le pêcheur », semble garder espoir de pouvoir retrouver Nam dans une autre vie.

Ainsi, *Le lac né en une nuit* et *The Dragon Prince*, fonctionnent en corrélation étroite avec d'autres œuvres de leurs auteurs : ils s'intègrent à un projet personnel duquel ils ne peuvent être détachés. Ces mêmes marques d'auctorialité transparaissent lorsque l'on se place au niveau des textes eux-mêmes. Raconter différemment, c'est raconter quelque chose de différent. Nos auteurs « disent » les contes de leur propre voix, avec leurs propres mots et leur propre style : ce sont ces variations qu'il s'agit présent de mettre en évidence.

III. UNE APPROPRIATION STYLISTIQUE

Rythme de la narration, vocabulaire employé, typographie mise en œuvre : autant de variables qui permettent de singulariser l'écriture de nos auteurs les uns par rapport aux autres. Deux approches du « style » littéraire cohabitent : quand certains y voient l'expression d'un talent inné et personnel à l'auteur, d'autres suggèrent qu'il naît d'un ensemble de caractères qu'il est possible de mettre en évidence. Il ne s'agira pas ici de discuter la validité de l'une de ces deux approches mais, simplement, de laisser affleurer la voix des conteurs-écrivains pour mettre en évidence les traits caractéristiques de leur écriture.

III.1. Pham Duy Khiem, « l'écriture de la bribe »

Pham Duy Khiem écrit ses contes comme il écrit ses romans. Tel est le constat qui s'impose à la lumière d'une comparaison entre les *Légendes des terres sereines* et son œuvre romanesque, dont les titres les plus célèbres sont *La place d'un Homme* et *Nam et Sylvie*. C'est une écriture de la bribe, du rhapsodique et du figé qui noircit - partiellement - les pages de ses livres, engendrant des images furtives, comme des *flashes*.

Cette écriture de la bribe s'exprime en premier lieu sur un plan typographique : la position basse des titres de contes laisse systématiquement le premier cinquième de la page blanc, et les paragraphes sont nombreux, tout comme les retours à la ligne. Les contes de Pham Duy Khiem ont pour particularité d'être gorgés de « phrases paragraphes », comme « Il la ramena pour l'inhumer à la Cité de la Conque » (p. 90) ou « Puis elle s'éteignit », (p. 171). Il s'agit d'un trait caractéristique du style de l'auteur puisqu'on retrouve de telles phrases dans *Nam et Sylvie*¹⁶⁶ : « Je ne la vis point à la gare » (p. 2), « A la gare, je la cherchai, je la guettai en vain » (p. 3). Enfin, les chapitres des romans, comme les contes, sont multidivisés par un signe typographique représentant une étoile à cinq branches et séparant les étapes narratives les unes des autres. Ces divisions peuvent être fréquentes : on compte huit occurrences de ce signe, qui pourrait bien représenter l'étoile jaune, symbole du Vietnam apparaissant sur le drapeau national, dans « My Châu ou l'Arbalète surnaturelle ».

Sur le plan narratif, la parcimonie est maîtresse et l'essentiel semble bien souvent se jouer dans les silences, les interstices du texte. Le conte « Frères et amis » s'arrête ainsi comme en

¹⁶⁶ NAM KIM, *Nam et Sylvie*, Paris, Plon, 1957.

suspens, sur le seuil de la porte des personnages principaux : « on laisse à deviner la joie de sa femme et celle de Dê » (p. 110). C'est au lecteur de faire le conte, l'auteur n'étant qu'un guide le mettant sur une piste qui lui reste à tracer par son imagination. Le même mystère intervient dans « La tortue d'or » : « il durent recourir à la justice du mandarin. On ne dit pas quelle fut sa sentence » (p. 75). Les ellipses se font fréquentes, comme dans le conte de « Tu Uyên » où chaque paragraphe s'inscrit dans une temporalité clairement distincte du précédent, comme l'indiquent les marqueurs temporels « un soir », « un soir de printemps », « peu de temps après », « un an plus tard », « ce soir-là »... Ce sont des bribes de temps, de souvenirs qui s'entremêlent dans le désordre qui gouvernent ce conte, de la même façon que les chapitres de *Nam et Sylvie* constituent de brèves évocations de moments anachroniques, agencés de façon à multiplier les prolepses et les analepses (le narrateur évoque ainsi la rupture des deux amants avant même de raconter leur histoire). Le silence caractéristique des légendes, qu'il s'agisse de celui de la jeune femme de « L'ombre et l'absent » ou de la bannière de « La sainte et l'enfant » est aussi celui du roman où l'essentiel passe dans le non-dit : « Un moment seuls au premier étage, je lui présente la zone. Quelques mots, des silences : minutes éternelles¹⁶⁷ ».

La structure des contes de Pham Duy Khiem admet au demeurant une logique bien particulière, qui les différencie de ceux des autres auteurs. Fréquemment, une « phrase situationnelle », c'est-à-dire qui résume les étapes narratives précédentes ou installe le contexte du conte, est présente en introduction de la diégèse à proprement parler. Ainsi, dans « Frères et amis », c'est la mort du père qui constitue l'élément embrayeur de l'histoire : « Leur père étant mort subitement sans laisser de testament, Kim s'empara de tout l'héritage, ne laissant qu'une paillote à son jeune frère Dê » (p. 103). Dans, « Le vase volé », le lecteur se voit rapidement présenter le contexte de l'action : « Ce vol eut lieu sous le règne de Thanh hoa des Minh » (p. 135). A la suite de cette phrase introductive, commence le conte, un conte où la vitesse de narration est soutenue, chaque phrase correspondant presque à une étape narrative. Prenons l'exemple du « Fleuve d'Argent » :

1 - situation initiale (deux phrases) : « Tous les jours, le berger Nguu Lang menait paître les troupeaux de l'Empereur le long du fleuve. Tous les jours il voyait la diligente princesse à sa tâche, et il ne pouvait se lasser d'admirer la perfection de son visage et la grâce de ses mouvements. »

2 - élément perturbateur (une phrase) : « Or ce jeune pâtre était beau, si bien que Chuc Nu ne peut demeurer longtemps insensible à ses regards. »

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 11.

3 - péripéties (deux phrases) : « Et Nguu Lang n'osa croire en son bonheur. Quand l'Empereur de Jade s'aperçut de leur inclination mutuelle, il ne la contraria point mais leur permit de s'épouser, exigeant seulement que chacun d'eux continuât son métier après leur mariage. »

4 - élément de résolution (trois phrases) : « Au milieu des délices partagés, Nguu Lanhg et Chu Nu oublièrent hélas ! l'ordre de l'Empereur. Les paysages du ciel offraient leur cadre de rêve aux promenades sans fins des jeunes amoureux, qui négligèrent complètement les travaux d'autrefois devenus sans attrait. Laissés à eux-mêmes, les troupeaux vagabondaient à travers les champs du ciel. Le métier ne faisait plus entendre son chant actif et les araignées venaient y tisser leurs toiles. »

5 - situation finale (deux phrases) : « L'Empereur de Jade se montra aussi sévère qu'il avait été bon. Il sépara les deux époux, qui durent reprendre leurs occupations, chacun d'un côté du Fleuve d'Argent. »

Le conte est ici réduit à ses grandes étapes diégétiques : il s'agit de la forme la plus proche du conte populaire originel, sans ajout narratif ou descriptif, ni approfondissement. Mais la grande spécificité de Pham Duy Khiem touche à ses épilogues : le temps se fige pour l'éternité autour d'une image, généralement mélancolique. Ainsi « L'ombre et l'enfant » se clôt sur l'image immuable du mari attendant désespérément sa femme : « il ne put ensuite que se résigner à l'irréparable, en demeurant, jusqu'à son dernier jour, fidèle au souvenir de la disparue » (p. 23). Dans « La montagne de l'attente », c'est une même phrase-épilogue qui clôt le conte : « Elle fut changée en pierre et c'est ainsi qu'on peut la voir, droite sur le ciel, immobile dans son éternelle attente » (p. 37).

Ainsi, la poétique des *Légendes des terres sereines* pourrait être qualifiée de « poétique de la bribe », tant elle est caractérisée par la parcimonie et les silences. Comme dans ses romans, l'auteur se place en tant que chercheur, enquêteur, qui se livre à un travail de reconstitution du passé à partir de traces. Il s'agit d'un journal intime dans *Nam et Sylvie*, du patrimoine folklorique vietnamien dans les *Légendes*. C'est à la palingénésie de mondes perdus, qu'ils se rapportent à sa jeunesse ou à une civilisation ancestrale, que se voue l'œuvre de Pham Duy Khiem, rétrospective par excellence. Ce sont les silences non-comblés et les moments non élucidés de cette reconstitution qui transparaissent dans l'écriture : la « bribe », c'est la forme sous laquelle le passé resurgit sous la plume de l'auteur, incomplet, suggéré et gorgé de

moments d'ombres à réinventer.

III.2. Minh Tran Huy : détails et raffinement

A première lecture, l'écriture des contes du *Lac né en une nuit* ressemble à celle des *Légendes des terres sereines*. Il ne s'agit pas d'une coïncidence puisque le recueil de Pham Duy Khiem a servi de référence à Minh Tran Huy pour composer le sien. Le substrat du style de l'auteur de *Nam et Sylvie* se fait ainsi fortement ressentir, d'autant plus que certains contes, comme « La princesse et le pêcheur », conservent mot pour mot des phrases entières « empruntées » aux *Légendes*. En dépit de cette proximité, certains traits distinctifs sont apparents. Sur le plan typographique tout d'abord. Loin d'hériter de l'aération conférée par les larges espaces intertextuels et les nombreuses divisions des *Légendes*, les contes de Minh Tran Huy forment des blocs compacts, sans sauts de ligne, sans séparations internes, ni même de retours à la ligne pour mettre en évidence les dialogues. Cette différence me semble induite par deux facteurs principaux. D'une part la nécessité d'appliquer une norme éditoriale : *Le lac né en une nuit* n'a été publié qu'en format « poche », dans la collection « Babel » d'Actes Sud, maison qui se distingue au demeurant par la mise en page compacte et resserrée de ses ouvrages. D'autre part, Minh Tran Huy ne donne pas à voir la « poétique de la bribe » caractéristique du recueil de Pham Duy Khiem : il n'était donc plus nécessaire de préserver la typographie épurée qui accompagnait et servait cette poétique.

Nous l'avons vu précédemment, l'écriture de Minh Tran Huy se fait plus descriptive que celle de son prédécesseur : elle fait naître des images dans l'esprit du lecteur, les accompagne dans le processus de recreation mentale de l'environnement, des personnages et des faits du conte. C'est une écriture qui ne laisse que peu de place aux silences, qui laisse proliférer les détails : nous avons déjà étudié à quel point la nourriture et l'habillement donnaient lieu à des descriptions exhaustives de la part de l'auteur. Le fait que le conte « La princesse et le pêcheur » soit une réécriture du « Cristal d'amour » de Pham Duy Khiem a l'avantage de nous permettre de mettre en évidence de façon assez précise les procédés de différenciation stylistique qu'a voulu mettre en œuvre Minh Tran Huy. Tous se rapportent à un « étoffement » du texte-modèle. Celui-ci consiste tout d'abord en une prolifération de détails et d'informations secondaires : Minh Tran Huy va combler les silences du folklore et imaginer ce qui n'est pas dit. En ce sens, ses contes sont plus « pédagogiques », puisqu'ils aident le lecteur à imaginer les scènes, pour reprendre un jargon théâtral, au détriment du mystère et de

la sérénité du texte. Ainsi, si Pham Duy Khiem tait le nom de la princesse et du pêcheur, Minh Tran Huy le mentionne : « My Nuong, qui signifie "Belle enfant" », « l'homme, nommé Truong Chi » (p.133). De même, la seconde phrase du « Cristal d'amour » se voit étoffée de détails sur l'entourage de la jeune fille, sur l'aménagement du gynécée, l'habillement et sur son caractère (insensible à la richesse) chez Minh Tran Huy :

Pham Duy Khiem	Minh Tran Huy
« Comme toutes les jeunes filles de sa condition, elle ne voyait personne et vivait en une haute tour du palais mandarinal. Elle se tenait le plus souvent... » (p. 7)	« Comme toutes les jeunes filles de sa condition, elle vivait recluse dans le gynécée, situé dans une haute tout du palais. <u>Uniquement entourée de servantes, elle ne recevait de visites que de ses parents. Sa chambre était meublée avec somptuosité et sa garde-robe tissée des soies les plus fines, mais elle n'avait d'yeux ni pour l'une, ni pour l'autre. Le plus souvent, elle se tenait...</u> » (p. 133)

De même, Minh Tran Huy a tendance à compléter les syntagmes de Pham Duy Khiem par des adjectifs ou des compléments :

Pham Duy Khiem	Minh Tran Huy
« ...à lire ou à broder... »	« ... occupée à broder ou à lire des <u>ouvrages de poésie...</u> »
« ...elle rêvait.... »	« ... elle rêvait <u>de voyages et de rencontres...</u> »
« ...elle entendait sa voix qui s'élevait jusqu'à elle... »	« ...elle entendait sa voix qui s'élevait <u>depuis les rives</u> jusqu'à elle... »
« Les médecins... »	« <u>Appelés en hâte,</u> les médecins... »

Certains mots sont remplacés par des syntagmes plus explicites : ainsi le « elle en devint malade » de Pham Duy Khiem devient « jusqu'à en perdre le sommeil et l'appétit » chez Minh Tran Huy. L'étoffement se fait aussi purement syntaxique, avec le passage de mots à des périphrases : « s'inquiétaient » devient « commençaient à désespérer » et « ne découvraient pas », « se révélèrent incapables de déterminer ». Au-delà de ce souci d'explicitation et de la

prolifération de détails, l'on remarque également que Minh Tran Huy a tendance à diviser en plusieurs phrases ce qui n'en constituerait qu'une chez Pham Duy Khiem. Ainsi, du moment de la rencontre :

Pham Duy Khiem (une phrase)	Minh Tran Huy (trois phrases)
« Dès le premier regard, quelque chose était fini en elle ; elle n'aima plus entendre sa voix » (p. 8)	« Au premier regard, celle-ci mit fin aux vagues songeries qu'avait suscitées la chanson. Truong Chi, sale, en guenilles, n'avait rien du prince charmant qu'elle avait rêvé d'aimer. Elle l'oublia et retrouva sa tranquillité d'esprit » (p. 134)

Outre l'effet de développement, c'est aussi un ralentissement de la narration qui s'opère, un figement sur l'instant : l'écriture se fait globalement plus lente, plus solennelle et saccadée chez Minh Tran Huy.

Sur le plan lexical, l'on pourrait également remarquer l'usage de termes « archaïsants », désuets, qui permettent de replonger le lecteur dans une époque ancienne, comme le montre le relevé de ces quelques exemples¹⁶⁸ :

- « boisseau de grains » (p.18) : le mot désigne un ancienne mesure de capacité, un récipient cylindrique de contenance variable et par métonymie, son contenu. Son usage ne s'est préservé qu'en français du Canada
- « pauvre hère » (p. 20) : « hère » est sorti d'usage, ne se retrouvant que dans la locution « pauvre hère », attestée par Rabelais en 1534, signifiant « homme misérable ».
- « sbires » (p. 22) : Minh Tran Huy remotive le sens très en vogue au 18^{ème} et 19^{ème} siècle « d'hommes de main », attesté par Beaumarchais et Victor Hugo, toujours actif aujourd'hui bien que beaucoup plus rare
- « Sire » (p. 26) : apparu en 980 dans le vocable religieux pour désigner Dieu, son usage s'est considérablement diversifié au Moyen-âge jusqu'au 17^{ème} siècle. Tous ces emplois ont aujourd'hui disparu, la dernière occurrence recensée étant la locution « triste sire », au début du 20^{ème} siècle, par archaïsme
- « un refus sans aménité » (p. 42) : emprunté au dérivé latin *amoenitas* au 16^{ème} siècle, « aménité » renvoie à une douceur gracieuse (des propos, du comportement, du style) chez

¹⁶⁸ Exemples analysés d'après REY, Alain (sous la dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris , Le Robert, 2010.

Rabelais. Ce sens disparaît au 17^{ème} siècle.

- « les épousailles » (p. 88) : apparu entre 1160 et 1174 pour désigner la célébration d'un mariage, ce mot « n'est plus employé que par archaïsme ou par plaisanterie »

D'autres termes appartiennent par ailleurs à un registre de langue soutenu ou à des terminologies particulières : « édictée » (p. 18), « mets » (p. 29), « sampan » (terminologie navale).

Enfin, un dernier trait distinctif du style de la conteuse Minh Tran Huy concerne la ponctuation, qui se fait particulièrement expressive, jouant notamment sur les redoublements de signes : « tu as voulu jouer au plus malin?! » (p. 18), « jeter de l'or ?! Tu es fou ! » (p. 96).

C'est donc une écriture descriptive, de registre soutenu, légèrement désuète et expressive que donne à voir Minh Tran Huy dans son recueil, avec un souci de raffinement caractéristique de son style d'auteur.

III.3. Les contes-romans de Thich Nhat Hanh

L'écriture de Thich Nhat Hanh est celle qui se rapproche le plus d'une écriture romanesque. La diégèse folklorique voit ses étapes réduites ou dilatées, concentrée sur certains moments, en passant d'autres sous silence, de façon à donner un rythme narratif au texte. La comparaison entre la section « Beginnings » et le second paragraphe de l'introduction du *Dragon Prince* est révélatrice des transformations opérées. Les deux extraits racontent la même légende, celle des origines mythiques du peuple vietnamien. Toutefois, alors que dans le second cas, le texte se fait succession d'étapes narratives, « sommaire » dans le jargon littéraire et, en ce sens, forme la plus proche des contes recueillis par les ethnologues, la section « Beginnings » développe la même diégèse sur une vingtaine de pages, l'approfondit, la réinvente et la divise en trois parties (« The Dragon Prince », « One hundred eggs », « The voyage »). Le texte n'a plus une simple valeur informative, il ne se réduit plus à ses étapes narratives mais cherche à procurer un plaisir de lecture. Il s'attarde ainsi, au cours des six premières pages de « One hundred eggs », sur le quotidien et la vie de couple de la déesse Au Co et du Prince Dragon. De même, de la légende de « L'arbalète magique » ne reste que deux moments, dilatés au travers des contes « The Spiral Palace » et « Blood Pearls », qui évoquent successivement l'impossibilité de construire la citadelle et l'attaque du Roi de Trieu. La diégèse folklorique, succession linéaire d'étapes, est ainsi décomposée pour donner naissance à deux nouvelles diégèses, deux épisodes qui, liés dans le folklore, deviennent autonomes

chez Thich Nhat Hanh.

Les personnages archétypiques du conte populaire sont approfondis. En première instance, les divinités et créatures surnaturelles tombent de leur piédestal pour nous apparaître profondément humanisées : Au Co se fait traiter d'« idiot¹⁶⁹ » par ses consœurs et le génie des eaux se fait littéralement employer, tel un vacataire, par l'Empereur Dragon (« L'Empereur Dragon, occupé à d'autres tâches, avait chargé Thuy Vuong de faire tomber la pluie de Juillet à septembre¹⁷⁰ »).

Le quotidien d'Au Co et du Prince Dragon est, quant à lui, semblable à celui de tous les humains : ils s'installent ensemble, vivent en couple (« Ils commencèrent à vivre ensemble [...] dans une grotte près du sommet de la montagne Long Tran¹⁷¹ ») et élèvent leurs enfants comme n'importe quels parents, à grand renfort de clichés (« Le Prince Dragon leur apprit à l'appeler "Père" et à appeler Au Co "Mère"¹⁷² »). Les personnages bénéficient de plus d'une psychologie plus développée que dans les contes : le lecteur a accès à leurs émotions (« Au Co et le Prince Dragon furent envahis de joie et de surprise¹⁷³ »), leurs souvenirs (« Le Prince Dragon se remémora le premier jour où il posa pied à terre et comment il suivit le courant d'eau fraîche jusqu'à découvrir Au Co¹⁷⁴ ») et leurs goûts (« A ses yeux, rien ne pouvait égaler la beauté d'une matinée près de la mer¹⁷⁵ », « Elle aimait tous les végétaux et toutes les créatures¹⁷⁶ »). Les héros deviennent des personnages complexes, à plusieurs dimensions, bien loin de l'image uniforme qui nous en est proposée dans le folklore. Le chevalier de « The Pine Gate » en est l'exemple parfait puisqu'il est assailli de doutes au cours de sa quête, en apparence brillante, et se rend compte que vaincre des monstres ne lui procure pas de satisfaction (« il ne ressentait plus beaucoup de joie ni de fureur quand il rencontrait un sage ou un monstre¹⁷⁷ »), jusqu'à réaliser qu'il est lui-même un démon. Le personnage se

¹⁶⁹ "Foolish one!", THICH NHAT HANH, *The Dragon Prince*, op. cit., p. 17, p. 21.

¹⁷⁰ "Dragon Emperor, burdened with other tasks, had appointed Thuy Vuong rain-bearer from July to September.", *Ibidem*, p. 123.

¹⁷¹ "They began living together [...] in a cave near the top of Long Tran mountain", *Id.*, p. 30.

¹⁷² "Dragon Prince taught them to call him "Father" and to call Au Co "Mother", *Id.*, p. 31.

¹⁷³ "Au Co and Dragon Prince were overcome with joy and surprise", *Id.*, p. 30.

¹⁷⁴ "Dragon Prince reminisced about the first day he set foot on land and how he followed the Stream of fresh water to discover Au Co", *Id.*, p. 30.

¹⁷⁵ "To him, nothing could match the beauty of morning by the sea", *Id.*, p. 29.

¹⁷⁶ "She loved all the plants and creatures", *Id.*, p. 32.

¹⁷⁷ "He no longer felt much joy or fury whether he saw a sage or a monster", *Id.*, p. 89.

rapproche ici bien plus des héros tourmentés de la littérature, tels Don Juan ou Julien Sorel, que des chevaliers univalents des contes populaires et romantiques. Dans ce même conte, le suspense narratif est également vecteur d'un effet romanesque. Thich Nhat Hanh tient le lecteur en haleine en repoussant le plus loin possible le moment de la révélation finale. Le lecteur voit ainsi les deux personnages se contempler dans le miroir qui révèle les monstres, crier de stupeur, et s'écrouler avant que l'explication de cette surprise ne soit donnée :

Les deux hommes approchèrent leur tête pour contempler ensemble le petit miroir. Un cri puissant s'échappa de leur gorge. Il résonna à travers la forêt. Le chevalier tomba en avant et s'écroula. Un cerf, qui s'abreuvait plus haut, leva les yeux de frayeur. Le jeune disciple ne pouvait croire ce qu'il avait vu. Il était là, la main sur sa toge, debout, à côté d'un immense démon¹⁷⁸...

Le traitement du temps est relativement libre et Thich Nhat Hanh fait à plusieurs reprises appel à la figure, plutôt romanesque, de l'analepse. Ainsi, « The Pine Gate » s'ouvre sur la dernière scène du conte, lorsque le chevalier arrive aux pieds de la montagne sur laquelle vivent les moines. C'est dès lors un récit d'aventure rétrospectif qui prend place, comme un *flashback* dans sa mémoire : « Il y a sept ans¹⁷⁹... ». De même, le conte « Blood Pearls » commence *in media res* par l'un des derniers épisodes de la diégèse populaire, l'annonce de l'invasion d'Au Lac par le Roi de Trieu. C'est seulement au cinquième paragraphe que le fil des événements ayant mené à une telle situation est déroulé et que l'Histoire de My Chau et Trong Thuy peut, à proprement parler, prendre place. Enfin, dans « Earth Cakes, Sky Cakes », c'est le roi Hung Vuong qui raconte comment, enfant, il a découvert la recette du gâteau de riz lui permettant d'accéder au trône : la légende apparaît une fois de plus sous la forme d'un récit rétrospectif.

C'est enfin par la récurrence de certains domaines lexicaux que le style de Thich Nhat Hanh se singularise. Les allusions aux fleurs sont fréquentes : « de petites fleurs or et pourpre » (p. 23), « elle ressemblait à une fleur à peine éclos » (p. 24), « couvert de pousses d'olivier blanches comme neige... » (p. 90). La lumière constitue, similairement, un *leitmotiv* entre les contes : « la nature sauvage était baignée de lumière » (p. 85), « la montagne et la forêt baignaient dans une lumière fraîche » (p. 90), « les premiers rayons du soleil ouvraient la

¹⁷⁸ “The two men’s heads came close to look through the small glass together. A loud scream escaped from the throats of both of them. It reverberated through the forest. The swordsman fell forward and collapsed. A deer, drinking water farther upstream, looked up in fright. The younger disciple could not believe what he had seen. There he was in his flowing robe, jug in hand, standing next to a towering demon...”, *Id.*, p. 93.

¹⁷⁹ “Seven years earlier”, *Id.*, p. 86.

symphonie matinale... » (p. 98).

Ainsi, chacun de nos recueils de contes portent la marque d'une auctorialité : ils se constituent en tant qu'œuvres de création, réflexives de leurs auteurs tant au niveau du style que de la composition. Dans le cas du *Lac né en une nuit* et du *Dragon Prince*, ce constat est d'autant plus fort que les recueils s'inscrivent dans la lignée de la production non-folklorique de leurs auteurs. Les recueils contemporains de notre corpus jouent donc sur un double registre : celui de recueil-patrimoine et d'œuvre d'auteur.

Conclusion

L'étude comparée des *Légendes des terres sereines*, du *Lac né en une nuit* et du *Dragon Prince* nous a permis de mettre en évidence un certain nombre d'actions transformantes, qui ont permis de faire passer le conte populaire d'un système folklorique ancien aux structures éditoriales de l'aire occidentale contemporaine. La publication de recueils de contes populaires vietnamiens en Occident par des expatriés ou des enfants d'expatriés a marqué un véritable changement de statut de ce folklore, qui a vu sa condition d'objet patrimonial subvertie pour devenir un support de création littéraire. Les recueils de notre corpus sont tous porteurs de cette double nature, s'assumant à la fois comme vecteurs d'un savoir sur le Vietnam des premiers temps et comme œuvres d'auteurs.

Minh Tran Huy, Pham Duy Khiem et Thich Nhat Hanh se sont, dans l'ensemble, montrés relativement fidèles au folklore d'origine, de sorte que l'on peut considérer leurs recueils comme les testaments de la culture populaire du Vietnam ancien : en s'exportant en Occident, ils véhiculent avant tout un savoir patrimonial. Ce savoir est avant tout littéraire, par le biais de la transmission d'un patrimoine diégétique : les légendes colportées dans les campagnes, diffusées au sein des cellules familiales ou par écrit se trouvent exportées par nos auteurs-passeurs de culture jusqu'au lecteur occidental. Par l'intermédiaire des contes, c'est aussi un savoir historique qui se trouve diffusé, la corrélation entre les mythes et les faits y étant particulièrement étroite, ainsi qu'un savoir étiologique, géographique et sociologique. Enfin, à

travers les recueils de ces trois auteurs, c'est tout le patrimoine spirituel du Vietnam ancestral qui renaît, au sein duquel transparaît l'influence du bouddhisme, du taoïsme et du confucianisme, autour d'un noyau de caractéristiques propres.

Toutefois, cette dimension euristique de nos recueils ne rend pas compte de toute leur richesse. Leur particularité est en effet de transposer le conte populaire dans l'espace (de création et de diffusion) de la littérature : véritables œuvres de création, elles réinventent leur modèle folklorique pour l'adapter à l'aire culturelle d'adoption : la masse informationnelle folklorique est remodelée, et l'écriture devient à proprement parler une écriture « à degré ». Mais cette adaptation n'est que partielle, et nos auteurs préservent certains traits formels et langagiers des contes populaires originels. Aussi, nos recueils sont avant tout des œuvres de l'entre-deux, de l'hybridité, au carrefour des poétiques (puisque la poétique du conte populaire vietnamien est remotivée et associée à des procédés littéraires occidentaux plus classiques), des genres (puisque certains contes s'assimilent plutôt à des nouvelles), des registres (le merveilleux vietnamien se muant parfois en fantastique ou en épopée) des cultures (tant sur le plan des références culturelles que du langage) et des supports (puisque de nombreuses marques d'oralité, mimétiques d'un système de diffusion semi-oral dans le folklore, se retrouvent dans le texte écrit).

Ces recueils sont enfin à appréhender comme des espaces de rencontre entre un patrimoine commun et un auteur franco-vietnamien contemporain : le folklore se fait intime et réflexif de son identité et de son rapport au Vietnam. Des marques d'auctorialité peuvent être mises en évidence à plusieurs niveaux. Sur le plan général des recueils, la principale action de nos auteurs a consisté en une décomposition et une recomposition du système folklorique originel : l'on est passé d'un système complexe et global à une pluralité de micro-systèmes personnalisés, dispensaires d'une représentation subjective et intime du Vietnam. Des éléments autobiographiques parsemés dans les contes témoignent de même d'une volonté d'appropriation et d'une identification des écrivains aux personnages des contes. Au demeurant, *Le lac né en une nuit* et *The Dragon Prince* présentent la particularité de s'inscrire dans des projets personnels : un projet littéraire pour Minh Tran Huy, qui fait du recueil le prolongement de son roman *La princesse et le pêcheur*, et un projet spirituel chez Thich Nhat Hanh, un creuset de sa pensée. Enfin, au niveau de la matière textuelle elle-même, c'est toute

une identité d'écrivain qui transparait : le style se fait personnel, l'écriture intime.

Ainsi, nos recueils sont d'une nature double : vecteurs d'un savoir patrimonial sous certains aspects, œuvres littéraires et intimes sous d'autres. Les actions transformantes et les translations mises en œuvre par Pham Duy Khiem, Minh Tran Huy et Thich Nhat Hanh n'ont en réalité pas constitué des aliénations du folklore, mais en ont plutôt assuré la réactivation, le prolongement actif dans une aire culturelle nouvelle. C'est en fait la nature originelle du folklore qui est remotivée sous la forme nouvelle de ces recueils : avant tout une prolifération créatrice, un support que se partagent les hommes, les arts et les cultures, en perpétuelle auto-transformation. Il garde sa dimension patrimoniale mais redevient un support de création artistique : on pourrait parler de patrimoine vivant.

Le sujet des exportations culturelles du folklore ne se limite, bien entendu, pas au champ du conte populaire vietnamien. Il y aurait encore beaucoup à dire sur les enjeux et les conséquences de telles réécritures, dont les paramètres varient en fonction des aires culturelles d'exportation et d'adoption. Jean Derive¹⁸⁰ avait ainsi, il y a quelques années, mis en évidence des procédés translationnels similaires à ceux de ce mémoire, appliqués au champ culturel de l'Afrique noire. A la lumière d'une comparaison entre des versions orales de contes africains, et des versions littéraires, tirées de recueils de Bernard Dadié et Bigaro Diop, il était parvenu à la conclusion que les contes destinés au lectorat francophone, en dépit de leur fidélité apparente aux diégèses populaires, étaient des contes retravaillés qui, sous certains aspects, trahissaient – Jean Derive précise utiliser ce terme sans connotation péjorative - leur modèle folklorique. Plutôt que d'une trahison, nous préférons ici parler d'une réadaptation indispensable à la viabilité de ces contes dans l'aire occidentale, une réadaptation qui, plutôt que de signer la fin des diégèses populaires, permet leur réactivation et leur réinvention, poursuivant ainsi, après des siècles d'atonie, l'entreprise des premiers conteurs - il est vrai, dans de nouvelles conditions.

¹⁸⁰ DERIVE, Jean, « Le traitement littéraire du conte africain: deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop » in *Semen* (en ligne), 2004, Vol.18 : <http://semen.revues.org/2226>.

BIBLIOGRAPHIE

Recueils de contes vietnamiens

Corpus principal

THICH NHAT HANH, *The Dragon Prince – stories and legends from Vietnam*, traduit du vietnamien par WARREN Mobi, Berkeley (California), Parallax Press, 2007 (adaptation occidentale du *Van Lang Di Su*, publié pour la première fois au Viêt Nam en 1974).

MINH TRAN HUY (TRAN Huy Minh), *Le lac né en une nuit et autres légendes du Viêt Nam*, Arles, Actes Sud, collection Babel, 2008.

PHAM Duy Khiem, *Légendes des terres sereines*, Paris, Mercure de France, 1989 (première édition en 1951).

Corpus secondaire

BERTRAND, Gabrielle, *Le Peuple de la jungle, Hommes bêtes et légendes du pays Moï*, Paris, éditions « Je sers », 1952.

CORDIER, Georges, *Morceaux choisis d'auteurs annamites*, Hanoi, éditions Lê Van tân, 1932.

DYER VUONG, Lynette, *The broadcaded slipper and other vietnamese tales*, New York, HarperCollins Publishers, 1992.

FERAY, Yveline, *Contes d'une grand-mère vietnamienne*, Arles, éditions Philippe Picquier,

collection « Contes et légendes d'Asie », 1998.

HUU NGOC et CORREZE, Françoise, *Anthologie de la littérature populaire du Viêt-nam*, Paris, L'Harmattan, France, 1982.

KERSALE, Patrick et NGUYEN Van Su, *Viêt-nam, Parole d'ancêtre Viêt*, Fontenay-sous-bois, Anako Editions, collection « Parole d'ancêtre », 2000.

NGUYEN Du, *Vaste recueil de légendes merveilleuses*, traduit du vietnamien par NGUYEN Tran-Huan, Paris, éditions Gallimard/Unesco, collection « Connaissance de l'Orient », 2004 (première édition en 1989).

NGUYEN Khac Vien, NGUYEN Van Hoan et HUU NGOC, *Anthologie de la littérature vietnamienne, Tome 1, Des origines au 17^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000 (première édition : Hanoi, éditions en langues étrangères, 1972).

QUY Tam et TON That Tiet, *L'arbalète magique*, Paris, Actes Sud, collection Musicatreize, 2007.

ZUCHELLI, Père Florent, *Contes populaires du Viêt-nam d'autrefois*, Paris, Coconnier éditeur, 1968.

Corpus critique

Sur la francophonie

BENJAMINO, Michel, et GAUVIN, Lise (sous la dir.), *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, collection Francophonies, 2005.

Sur la littérature folklorique vietnamienne

DO-LAM Chi Lan, *Contes du Viêt-nam, Enfance et tradition orale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DUONG Dinh Khue, *La littérature populaire vietnamienne*, Bruxelles, Thanh-Long éditions, 1976.

NGUYEN Annie Thanh Ngoc, *Les représentations de l'identité nationale d'après l'étude des contes vietnamiens de 1920 à 1945*, Lyon, mémoire de DEA dirigé par M. Christian Henriot, Université Lumière Lyon 2, 2005.

NGUYEN Thi Hiep, *Variations des légendes merveilleuses vietnamiennes du 15^{ème} siècle au 18^{ème} siècle, textes littéraires et croyances populaires*, Paris, thèse dirigée par M. Ian MacMorran, Université Paris-Diderot, 2009.

TRUONG M-T, *Le surnaturel dans le conte populaire vietnamien. Essai sur les croyances vietnamiennes*, Paris, EHESS, 1982.

Sur le conte populaire

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2002.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte – Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.

DERIVE, Jean, « Le Conte de l’oral à l’écrit » in E. Cevin, *Le conte en bibliothèque*. Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 2005, p. 27-51.

DERIVE, Jean, « Le traitement littéraire du conte africain: deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop » in *Semen* (en ligne), 2004, Vol.18 : <http://semen.revues.org/2226>.

MARTIN, Jean-Baptiste, *Le conte – tradition orale et identité culturelle – Actes de rencontre de Lyon (27, 28, 29 Novembre 1986)*, Lyon, Association Rhone-Alpes Conte, 1987.

SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, PUF, Que sais-je ? N° 1906, 1981.

Sur la littérature vietnamienne francophone

Collectif, *Vietnam, destin de lotus*, Riveneuve Continent numéro 12, Paris, Riveneuve éditions, Octobre 2010.

DOAN Cam-Thi, *Ecrire le Vietnam contemporain, Corps, guerre, littérature*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2010.

PHAM Van Quang, *L'Ordre des mots dans les romans francophones de Cung Giu Nguyen, Pham Van Ky et Pham Duy Khiem*, Toulouse, thèse dirigée par François-Charles Gaudard et Dinh Binh Tran, Université Toulouse le Mirail, 2007.

Autres œuvres citées

MINH TRAN HUY (TRAN Huy Minh), *La princesse et le pêcheur*, Arles, Actes Sud, collection « Babel », 2009.

PHAM Duy Khiem, *Mélanges*, préfacé par Jacques Méry, Hanoi, imprimerie Taupin & cie, 1942.

NAM KIM, *La place d'un homme, de Hanoi à La Courtine*, Paris, Plon, 1958.

NAM KIM, *Nam et Sylvie*, Paris, Plon, 1957.

MOI, Anna, *Riz Noir*, Paris, Gallimard, 2004.

THICH NHAT HANH, *Enseignements sur l'amour*, traduit de l'anglais par COULIN, Marianne, Paris, Albin Michel, 1999 (première publication en 1990).

THICH NHAT HANH, *La colère*, traduit de l'anglais par COHEN, Loïc, Paris, JC Lattès, 2002 (première publication en 2001).

THICH NHAT HANH, *L'art du pouvoir*, traduit de l'anglais par DOMMERGUES, André, Paris, Guy Trédaniel Editeur, 2009 (première publication en 2007).

THICH NHAT HANH, *Feuilles odorantes de palmier, Journal 1962-1966*, traduit de l'anglais par CARTIER, Jean-Pierre, Paris, La Table Ronde, 2000 (première publication en 1966).

TRAN-NHUT, *Les enquêtes du mandarin Tân, l'Esprit de la Renarde*, Arles, éditions Philippe Picquier, 2005.

Autres études citées

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2002.

CASTEX, Pierre Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1989.

LOUVIOT, Myriam, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*. Strasbourg, Thèses de doctorat, Université de Strasbourg, 2010.

OZWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette Supérieur, collection « Contours littéraires », 1993.

REY, Alain (sous la dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil,, 1970.

Remerciements :

Ma directrice de mémoire, Cécile Van den Avenne

L'IAO : François Guillemot et Miyuki Yamamoto

Le Centre de Documentation des Œuvres Pontificales de Lyon