

Pham Duy Khiêm et Les Légendes des Terres Sereines : l'art d'acclimater des contes populaires vietnamiens

Par Tôn Thất Thanh Vân

La France et le Vietnam ont une tradition de contes et de légendes dont l'origine se perd dans la nuit des temps, histoires effrayantes ou tristes que l'on raconte aux enfants sans savoir vraiment d'où elles viennent. Écrivain vietnamien d'expression française, Pham Duy Khiêm a recueilli ces récits et leur a donné une forme littéraire en français.

Nous tenterons de mesurer dans cette expérience inédite de passage d'une langue à l'autre qui dépasse le simple exercice de traduction et d'adaptation, l'influence des modèles occidentaux, du style, du genre du conte — avec tout un arrière-plan culturel et historique — sur les récits vietnamiens ainsi revisités et mis au goût du jour pour des lecteurs français.

Pham Duy Khiêm, *Légendes des terres sereines*, Paris, Mercure de France, 1959

On observe un phénomène d'innutrition entre la littérature vietnamienne d'origine — elle-même largement inspirée par la Chine (« Au pays de Tê Duong en Chine [...]1 ») de même que les Latins ont imité les Grecs — et la culture d'adoption française. Il convient de ne pas oublier l'occidentalisation de la langue et le début de perte d'identité asiatique après l'immense travail de transcription d'Alexandre de Rhodes des caractères vietnamiens en alphabet latin. Telle est cette œuvre paradoxale à deux visages ou plutôt à deux voix : un auteur vietnamien évoque son pays natal en français, dans une langue autre en créant un décalage entre les deux univers. Ainsi, la matière vietnamienne ancienne revêtue de l'habit d'emprunt d'une langue étrangère se modernise et il en résulte un patch work, un effet de métissage littéraire dans ce croisement entre d'une part, une trame vietnamienne et d'autre part, les fils, les voix, les styles occidentaux. Nous évoquerons le parcours intellectuel de l'écrivain, puis proposerons une typologie des contes avant de nous interroger sur une quête identitaire complexe et tourmentée entre tensions politiques et conflits esthétiques et linguistiques.

Parcours d'un homme et premiers transferts

4Rappelons brièvement quelques éléments biographiques pour resituer Pham Duy Khiêm (né en 1908 à Hanoi, — mort en 1974, dans la Sarthe) dans son contexte historique et intellectuel. Fils de l'écrivain Pham Duy Ton et frère du compositeur Pham Duy dont les chansons sont très célèbres, il fut ambassadeur du Sud-Vietnam en France. Orphelin alors qu'il est en classe de troisième, il a appris le français dès son plus jeune âge, ce qui explique son aisance voire sa virtuosité dans une langue qui n'est plus étrangère car il se l'est appropriée dans ses moindres nuances et subtilités :

Pham Duy Khiêm, « Discours d'usage destiné à la séance traditionnelle de fin d'année de l'École al (...) Né à Hanoi, dans la rue qui conduisait du Fleuve Rouge au Petit Lac, non loin de ce Petit Lac dont bien des Français eux-mêmes gardent un souvenir délicat, j'ai commencé à apprendre le français dans une école « franco-annamite » c'est-à-dire une école pour enfants indigènes comme moi, avec des maîtres indigènes formés directement ou indirectement par des Français2.

Au lycée Albert-Sarraut de Hanoi, il remporte tous les prix, puis, premier Vietnamien à passer le baccalauréat (en lettres classiques) il obtient une bourse qui lui permet de poursuivre ses études en France. Il éprouve le complexe du colonisé qui compense sa différence, l'écart de ses origines par le parcours d'excellence exemplaire de l'indigène doué et travailleur (à l'instar de Césaire). Pour faire ses preuves, il faut se battre sur le terrain de l'autre. À Paris, au lycée Louis-le-Grand en 1929, il est le condisciple de Pompidou et de Senghor. Premier Vietnamien à être reçu à l'École normale supérieure de Paris en 1931, il devient agrégé de grammaire en 1935 et docteur *honoris causa* de l'université de Toulouse en 1957. Il reçoit le prix Louis-Barthou de l'Académie française pour son roman autobiographique *Nam et Sylvie* (1942) publié sous le pseudonyme de Nam Kim et le prix littéraire d'Indochine en 1943 pour *Légendes des Terres sereines* publié la même année à Hanoi. Sa réussite passe par les études et la réussite aux concours qui lui assurent une certaine reconnaissance littéraire dans son pays d'accueil puisqu'il est édité par le Mercure de France et Plon.

Au début de la Seconde Guerre mondiale, son engagement dans l'armée française sur le territoire français comme soldat puis comme élève-officier, est mal vu par ses compatriotes. Il transpose son expérience patriotique paradoxale dans un roman épistolaire en partie autobiographique :

Pham Duy Khiêm, *La Place d'un homme*, Paris, Plon, 1958, p. 12, p. 120. Voir mon article « Point de (...) »

Il y a péril, un homme se lève — pourquoi lui demander des raisons ? C'est plutôt à ceux qui se tiennent cois à fournir les raisons qu'ils auraient pour s'abstenir. Il ne s'agit point d'un choix entre France et Annam. Il s'agit seulement de savoir la place d'un Annamite comme moi, en ce moment. Elle est ici. Et je dois l'occuper, quelque dangereuse qu'elle soit ou qu'elle doive devenir³.

7De même qu'il s'interroge sur son rôle à jouer et sur son engagement politique et humain au sens large du terme, on tentera de resituer ces contes entre exotisme, folklore et universalité, considérés par l'écrivain et critique Yves Florenne dès leur parution en 1951, comme « un chef-d'œuvre d'ores et déjà classique⁴ ». Il y a complémentarité, enrichissement pour celui qui « a la chance d'être né sur les bords du fleuve Rouge, dans un milieu sino-annamite à quoi s'était ajoutée l'influence occidentale, qui le séduisit dès leurs premières rencontres, sans jamais l'amener à renier ses sources et son sang » car ne se contentant pas d'avoir deux cultures, il a su « assimiler deux civilisations, les fondre, les dominer ». Cependant il apparaît parfois comme « un homme déchiré entre deux cultures, deux pays, deux fidélités ». L'histoire d'amour malheureuse de *Nam et Sylvie* traduit ses sentiments partagés et son « attachement spirituel à la France⁷ ». Pierre Laurin dans l'hommage qu'il lui rend, pense lui aussi que « partagé entre deux mondes, héritier de deux cultures (il était de fond confucéiste), déchiré en politique entre ce qu'il devait à son pays et ce qu'il devait au nôtre qui l'avait aidé à gravir les degrés de l'échelle sociale, Khiêm n'a jamais été heureux de cette double appartenance⁸ ». Quelle vision du monde ce recueil composite nous offre-t-il ?

Esquisse de classement et de typologie

8Le titre des *Légendes des terres sereines* est assez flou et la périphrase des terres sereines désignant le Vietnam rappelle d'autres expressions connues comme l'Empire du Milieu (ou le Pays du matin calme, p. 25). *Legenda*, c'est « ce qui doit être lu », à savoir des textes à caractère exemplaire. Ces récits sont connus et racontés sans que leur forme ne soit vraiment fixée à travers différentes réécritures et versions contemporaines⁹. Chaque écrivain est alors moins un auteur qu'un transcritteur de récits colportés, appartenant à une tradition orale, recueillis avec des variations de détails, la trame restant similaire. La romancière contemporaine Minh Tran Huy d'origine vietnamienne écrit qu'elle a « souvent été tentée de mettre [ses] pas dans ceux de Pham Duy Khiêm

Une légende est plus longue qu'un conte, avec ses épisodes, ses péripéties ; il s'agit d'un récit populaire plus ou moins fabuleux transmis par la tradition. L'arrière-plan est historique, ancré dans une réalité humaine et géographique aisément reconnaissable grâce à l'onomastique vietnamienne. Anthroponymes et toponymes contribuent à renforcer la dimension pittoresque et l'annamité de ces récits. Tel est le début de *L'Histoire de Tu Thuc* : « Originaire de la province de Thanh Hoa, il fut envoyé à la tête de la circonscription de Tiên Du¹¹. » La légende vietnamienne serait-elle, comme *La Légende des siècles* de Hugo, « écoutée aux portes de l'Histoire », comme le suggère l'incipit « Ceci est consigné dans les vieilles annales¹² » ? De même que dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, Flaubert s'inspire du vitrail d'une église, *Le Cristal d'amour* associe aussi quelque peu récit et œuvre d'art, autour d'un objet magique : la tasse fabriquée à partir de la pierre translucide trouvée dans le cercueil du pêcheur « consumé par un amour sans espoir¹³ » après avoir été reçu par la fille du mandarin. Récit exemplaire, digne d'être lu, la légende passe de main en main, au gré des rumeurs (« La fille du mandarin apprit le prodige¹⁴ ») comme le *dicunt* ou le *tradunt* des Latins et se métamorphose — telle la pierre puis la tasse fondue en eau au contact des larmes de la jeune fille. Cependant, se cantonnant du côté de la fiction, Pham Duy Khiêm n'a pas voulu évoquer l'histoire des deux sœurs, les Hai Ba Trung qui à l'instar de Hua Mulan en Chine et de Jeanne d'Arc en France, sont des héroïnes nationales désireuses de bouter l'ennemi hors de la patrie en danger.

La légende prend des allures hagiographiques dans *La Sainte à l'enfant*, avec l'*ekphrasis* d'une statue en bois qui rappelle une Vierge à l'enfant (p. 29) : « [...] dans l'oubli où dorment les vieilles pagodes [...] la sainte est assise, son enfant dans ses bras, un sourire inaltérable sur son visage de mansuétude et de sérénité¹⁵ ». Avatar féminin de Job, cette femme malchanceuse et persécutée perd tout, chassée par son mari, rejetée par ses anciens amis, par sa propre famille, puis par la communauté des bonzes et connaît un long martyre moral. On reconnaît une forme de stoïcisme puisque cette femme supporte calomnies et privations. On pourrait relever les allusions bouddhistes au détachement par rapport aux choses humaines et terrestres (caractérisée par « sa pureté et son abnégation », « elle était encore trop attachée à la terre¹⁶ », voir aussi *Le parfait détachement*) et à la réincarnation (*Les Moustiques*), des références au confucianisme avec la hiérarchie entre les frères (*Frères et amis*, *Le Bétel et l'aréquier*), aux « préceptes taoïstes [...] incarnés par la figure de vieux sages magiciens¹⁷ », mais on ne trouve pas de trace d'influence chrétienne explicite sauf dans la polysémie de « sainte », terme qui est évidemment connoté pour un lecteur occidental. Or, le Vietnam de Pham Duy Khiêm est celui qui n'a pas connu l'occidentalisation.

Certains textes s'apparentent au conte en tant que récits d'aventures imaginaires mêlant merveilleux et féérique avec un chronotope caractéristique qui associe distances temporelle et géographique. Pourtant c'est encore une question de point de vue tout à fait relatif, dans la mesure où l'exotisme des lieux, c'est-à-dire la couleur locale vietnamienne ne concerne que les lecteurs français, les lecteurs vietnamiens n'étant sensibles qu'à l'éloignement temporel, par exemple au début de *My Châu ou l'arbalète magique* : « Il y a plus de deux mille trois cents ans. » Les incipit résonnent comme ceux des contes occidentaux avec les verbes à l'imparfait et des formules comme « Autrefois », « Il était une fois » ; le cadre spatio-temporel est plus ou moins explicite mais l'*incipit* variable semble bien éloigné des rituelles conclusions « Ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». En effet cette formule est remplacée par des chansons ou des poèmes vietnamiens traduits en français, morale et épilogue à méditer.

Les *topoi* (épreuves et obstacles), les objets magiques, les types humains (les pauvres, les riches, la famille), les fonctions à la manière de Propp ou selon le schéma de Greimas sont repérables mais le conte identifié s'adresse plus à des lecteurs adultes qu'à des enfants et contrairement à la tradition occidentale de Grimm ou de Perrault — moins d'Andersen — la fin est la plupart du temps triste (« et, la voyant s'en aller, sans avoir pu lui parler, il se sentit au cœur une tristesse comme il n'en avait plus éprouvé depuis longtemps¹⁸ ») et empreinte de fatalisme. Les personnages se montrent résignés et stoïques, la littérature étant à l'image de la vraie vie, ni bonne ni mauvaise comme à la fin d'*Une vie* de Maupassant :

[...] contrairement aux contes de fées que ma grand-mère disait avec tant d'application, ils ne s'achevaient pas sur un *happy end*, mais sur une tristesse étale — un sentiment de perte étiré en point d'orgue. Ils ne niaient pas la cruauté ni l'injustice du monde, et me semblaient donc plus profonds, plus « vrais¹⁹ ».

Le recueil contient quelques récits fantastiques peuplés de revenants, marqués par des miracles (*L'Enfant de la morte* naît et survit dans la tombe de sa mère) et par la présence du surnaturel, les fées et les défunts faisant cependant partie du quotidien. Dans *Tu Uyên ou le portrait de la Tiên*, qui n'est pas pessimiste et inquiétant comme *Le Portrait de Dorian Gray*, la jeune fille fait penser à « Omphale » sortie de sa tapisserie pour séduire un jeune garçon chez Théophile Gautier, immortelle et irrésistible elle aussi : « il vit un vieillard qui vendait des images. Tu Uyên les regarda et découvrit un portrait fidèle de la jeune fille. [...] Il surprit *Tiên* la jeune descendue de son portrait en train de se parer²⁰. » Dans *Les Moustiques* une femme veut récupérer les trois gouttes de sang qui lui rendront la vie, variation autour du motif du vampire et de la créature féminine qui meurt, ressuscite puis disparaît pour la seconde fois comme dans *La Morte amoureuse* de Gautier, dans une perspective nécrophile ou de triomphe de l'amour plus fort que la mort tant que la femme reste fidèle. Cependant le modeste cultivateur qui obtient d'un génie bienveillant la résurrection de sa bien-aimée, aussi humble que le pêcheur amoureux de la fille du ministre (*Le Cristal d'amour*) n'a rien d'un Orphée jaune à la recherche de son Eurydice annamite... Ce sont d'autres mythes, à savoir des récits fabuleux au sens allégorique plus ou moins crypté, qui occupent une place importante. Dans ce mouvement de retour aux origines, individuel (pour l'auteur) et collectif (à l'échelle de tout un pays), une explication du monde et de la vie est esquissée : l'histoire du *Crabe Da-Tràng* que Minh Tran Huy rapproche du mythe de Sisyphe²¹, l'apparition de la Voie lactée (*Le Fleuve d'argent*), la naissance du moustique,

les rites anciens (*Le Bétel et l'aréquier*), les lieux (par exemple ce que le lecteur peut voir dans le paysage pittoresque dans *La Montagne de l'attente*), les êtres et les choses du monde présent à travers la mise en rapport du passé immémorial avec un autre univers plus symbolique à portée universelle (« Elle fut changée en pierre et c'est ainsi qu'on peut encore la voir, droite sur le ciel, immobile dans son éternelle attente²² »). Cette histoire triste fait surgir le spectre de l'inceste, écho d'Œdipe qui n'échappe pas non plus à son destin malgré la connaissance de la prophétie : « Si tels sont les jours et les heures de vos naissances, vous épouserez fatalement votre sœur. Rien ne pourra détourner le cours du destin²³. » Les trois âges de la vie représentés par la robe évolutive des mandarins rappellent l'énigme du Sphinx résolue par ce même Œdipe. Les frères ennemis amoureux de la même femme dans *Le Bétel et l'aréquier* rappellent les luttes fratricides de la Bible (Abel et Caïn), les injustices du début du *Chat botté* et la rivalité entre Romulus et Remus. Le mandarin aux réponses très normandes, incapable de juger, déclarant « Vous avez raison » au plaignant comme au défendeur, ne ressemble en rien au roi Salomon. Quant aux deux sœurs Tâm et Cam (absentes du recueil mais insérées par Minh Tran Huy dans son livre) et au chausson perdu — on comprend mieux le critère asiatique du joli petit pied — ils rappellent la pantoufle de Cendrillon. Il en résulte un effet de reconnaissance pour le lecteur français, une connivence possible à travers le repérage des échos et des parallélismes entre les deux univers culturels.

Dans le recueil, d'autres textes courts et réalistes s'apparentent à des nouvelles et à des fables en prose. On y trouve une satire de la société dénonçant la vanité humaine très proche du genre de la fable (*Le Tailleur et le mandarin*, *Le parfait détachement*), des variations autour des figures et de la structure de la famille aux liens complexes (fratries, couples désunis), des fragments de comédie humaine présentant des rapports entre maître et serviteur, par exemple dans *Le gros poisson du cuisinier*. On est proche des comédies occidentales avec un jeu de narration qui en dit long sur les pouvoirs de la parole conteuse et sur l'insolence du serviteur, les derniers mots lui revenant comme à Sganarelle réclamant ses gages à la fin du *Dom Juan* de Molière. On relève l'effet de refrain avant la morale de l'histoire : « De peur d'être réprimandé en rentrant les mains vides, il imagina le mensonge suivant en contant à Tu San : [...] “ Qui prétend que mon maître est une lumière ? L'argent du marché, je l'ai entièrement perdu au jeu ; j'ai alors inventé une fable, et il l'a gobée sans discernement. Qui prétend que mon maître est une lumière²⁴ ?” ». Malgré le cadre restreint, le conteur développe parfois la psychologie des personnages et présente une galerie de portraits succincts, les types humains étant souvent associés à une profession : modeste cultivateur qui ne peut lutter contre le riche commerçant qui lui enlève sa femme légère et frivole bientôt réincarnée en moustique ; fille de l'empereur, tailleur, mandarin, cuisinier, chanteuse, pêcheur, femme du joueur.

Enquête littéraire du collectionneur et quête identitaire

La rédaction des légendes vietnamiennes en français correspond à un étrange moment de vide lorsque démobilisé après l'armistice, Pham Duy Khiêm attend à Marseille son embarquement pour le Vietnam. Le projet est paradoxal : restituer son patrimoine à un pays en quête d'identité, comme Pouchkine donnant ses lettres de noblesse à la langue russe.

Comme pour Césaire refusant le créole, la reconnaissance passe par la langue française et non par la langue maternelle :

J'interrogeais les compatriotes, je fouillais dans les chambres d'étudiant, dans les restaurants chinois et annamites, chez les « navigateurs » annamites : la récolte fut mince. Je cherchais aussi dans mes lointains souvenirs. Ce fut alors que du fond de ma mémoire remontèrent, entre autres images, quelques restes d'une belle légende entendue il y avait vingt ou vingt-cinq ans. Mais, en dépit de tous mes efforts, les détails ne se présentaient point. Aucun étudiant ne pouvait m'aider, quelques-uns seuls avaient de vagues souvenirs, encore plus pauvres que les miens. Cependant je me rappelais qu'il s'agissait d'une ombre, l'ombre d'une femme sur le mur. J'avais bien retrouvé, à travers les années, l'essentiel. Mais c'était loin de suffire pour constituer un récit. Comme d'autre part j'avais rêvé seulement de « traduire » des légendes annamites, le plus fidèlement possible, de les commenter au besoin (loin de penser jamais à les raconter à ma façon, avec des détails inventés

personnellement), il ne me restait qu'à attendre mon retour en Indochine, pour rechercher les textes annamites et travailler à partir de sources sûres

Le point de départ de cette recherche est un souvenir d'enfance, une légende perdue qui hante l'écrivain. De manière similaire Minh Tran Huy se souvient des contes de fées (implicitement occidentaux) lus par sa grand-mère et qui sont bien éloignés des contes vietnamiens et du recueil de Pham Duy Khiêm qui l'a marquée et inspirée. Le choix est emblématique et met en abyme l'écriture et ses doubles. La légende absente peut-elle être remplacée par son ombre (en langue) étrangère sans qu'il y ait trahison et perte ? Le subterfuge — faire croire que l'ombre de la mère sur le mur est celle du père parti à la guerre — est source de quiproquo et provoque indirectement le suicide de la mère, qui renvoie symboliquement à la mère-patrie — tuée ou ressuscitée par l'écrivain, fidèle pour les uns, traître pour les autres. L'entre-deux douloureux fait de lui un homme de nulle part, toujours incompris, ce que l'on retrouve dans les histoires d'amour tragiques et dans le roman autobiographique publié sous pseudonyme *Nam et Sylvie*. L'interdit des contes prend ici la forme de la transgression, que cela soit à travers les amours occidentales impossibles dans le roman cité ou la destinée de ces couples maudits. En effet comme chez Giraudoux ou Aragon, il n'y a pas d'amour heureux.

Le motif du malentendu est récurrent, en l'absence de dialogue, à cause de ce silence fatal :

Pham Duy Khiêm, « Discours d'usage destiné à la séance traditionnelle de fin d'année de l'École al (...) Nous ne sommes pas bavards — et c'est peut-être là un des rares points où le caractère français et le nôtre ne se ressemblent pas, alors que de mystérieuses affinités rapprochent nos deux peuples plus que jamais peut-être rien n'a rapproché deux peuples au monde — nous ne sommes pas bavards bien que nous soyons d'un naturel ouvert²⁹.

Dans l'inconscient du texte une catharsis discrète est à l'œuvre. On peut rapprocher d'autres cas d'expériences littéraires tiraillées entre deux cultures. Minh Tran Huy dans la préface — déjà citée — de son recueil de légendes largement inspiré par ses lectures d'enfance, envisage elle aussi un texte-tissu destiné à panser les plaies et les secrets de famille, « une histoire bien plus cruelle » dans un processus de réécriture et de réappropriation : « recueillir, trier, recomposer les histoires que j'avais lues pour en donner une version bien à moi, qui dirait en creux *qui j'étais*³⁰ ». La cicatrisation est plus difficile pour Linda Lê qui tente de renouer les fils à travers les figures des filles dans *Les Trois Parques* et met du temps à nommer le pays du père dans ses romans, rejetant à la fois « matrice » et langue paternelle.

Se pose la question du degré d'annamité, d'auto-exotisme, quand on est confronté à l'invention et à la fabrique du Vietnam — par quel type d'auteur et pour quel public ? Le lecteur non vietnamophone a-t-il besoin d'un glossaire comme celui qui permet de mieux lire la poésie de Césaire, de notes de bas de page, de traduction des anthroponymes puisque les prénoms vietnamiens ont une signification, ou sera-t-il fasciné par l'étrangeté sonore et par les pépites affleurant à la surface du texte ? Si l'auteur hésite entre couleur locale et portée universelle, c'est que l'« annamitude » tend peut-être vers l'humanisme. Pourtant il s'agit bien du Vietnam et pas d'un autre pays, sauf parfois de la Chine explicitement désignée comme source et modèle littéraire (*Un ministre chinois*) comme le rappelle Minh Tran Huy : « ce qui fait la particularité et la cohérence de tous ces récits, c'est le besoin d'affirmer l'identité vietnamienne³¹ » en envisageant toutes ses facettes aussi bien dans les *realia* de la vie quotidienne que dans sa dimension historique et géographique, en expliquant ses fondements, ses usages et ses traditions, ses paysages et reliefs naturels, son climat, ses combats³². Dans ce livre chaleureusement accueilli par le public et la presse française — Paul Guth le considère comme un chef-d'œuvre — la tradition populaire vietnamienne est sublimée par la poésie qui s'en dégage, plus exactement une prose poétique rythmée, musicale, métaphorique et lyrique.

Si l'écrivain russe d'expression française Andreï Makine est qualifié de Tolstoï français, lui qui se définit comme le Proust des steppes, alors Pham Duy Khiêm serait-il le Perrault, le Grimm, l'Andersen ou l'Afanassiev du Vietnam ? Dépassant l'opposition entre atticisme et exubérance asiatique (on songe aux traductions des *Mille et une nuits* et à l'écart entre celle de Galland et celle de Mardrus), l'écrivain annamite comme on disait à l'époque, n'a pas recours à un français de traduction. Il rivalise avec les plus grands prosateurs en alliant richesse et sobriété et en cultivant un genre bref et mineur avec une rare économie des moyens, comme Mérimée dans ses nouvelles. En

France, les commentaires sont unanimes pour louer la pureté, la limpidité et le français classique de cet écrivain venu de contrées lointaines à défaut d'être sereines.

Tenant compte de l'attente des éditeurs et du public tout en veillant à ne pas les désorienter, il ouvre une fenêtre sur l'Extrême-Orient et a recours à l'imitation et au détournement des *topoi* familiers (incipit, excipit heureux). On remarque que chaque clôture est différente : fin ouverte (« On ne dit pas quelle fut sa sentence³³ », « comment aurait-il pu se disculper³⁴ ? »), conclusion triste et brutale (« Puis elle se donna la mort³⁵. », « Son mari était mort. L'effroi fut général³⁶. »), rarement heureuse (« Leur descendance prospère encore de nos jours dans la circonscription de Khoai »), traduction d'un poème³⁷, retour à l'époque contemporaine de l'auteur et du lecteur (« l'encens continue à brûler dans le temple consacré au génie Chu Đông Tu »³⁸). Pham Duy Khiêm fuit le clinquant, l'exotisme de pacotille, la pure érudition de nature historique, culturelle ou linguistique si bien que ces récits ont une résonance et une portée universelles. Entre utopie et uchronie, le lecteur ne sait plus dans quel lieu il est lorsqu'il plonge dans un texte métissé puisque la langue française sert à dire, à redécouvrir un Vietnam immémorial, un pays qui n'a d'existence que littéraire.

De plus, Pham Duy Khiêm ajoute une dimension personnelle (*La Boîte de bétel de ma grand-mère*), avec la voix du conteur, la présence du narrateur et derrière lui, de l'écrivain. Ce dernier est un traducteur, non pas au sens linguistique du terme mais en tant que passeur entre deux univers et bien que ces textes ne soient pas des traductions. Pour Minh Tran Huy la situation est différente puisqu'elle découvre *La Princesse et le pêcheur* et de *La Légende du sel* dans les deux langues : « [...] édités en version bilingue, ils étaient autant de passerelles vers ce pays auquel j'étais liée sans y avoir jamais mis les pieds³⁹ ». Entre passé et présent Pham Duy Khiêm a recours à un diptyque avec l'histoire traditionnelle du bétel et l'évocation personnelle de sa propre grand-mère — comme chez Minh Tran Huy ou dans les *Contes de ma Mère l'Oye*⁴⁰. L'enchâssement permet d'osciller entre la réalité contemporaine et l'univers des légendes, créant un effet de parallélisme entre la vie de l'étudiant eurasien, contemporain et ami du narrateur et la destinée de l'étudiant Tu Uyên (dans *Tu Uyên ou le portrait de la Tiên*).

Comment peut-on être vietnamien — ni annamite, ni indochinois — avec le sentiment, la conscience de son annamitude ? Les *Légendes des terres sereines* offrent un exemple d'assimilation, d'innutrition et d'adaptation dans la lignée de la poésie de la Renaissance, du théâtre classique français ou des fables de La Fontaine. Dépasant les clivages idéologiques qui font des mots de l'autre la langue de l'ennemi, de l'envahisseur, d'un étranger fondamentalement hostile et se forgeant une identité littéraire mixte, dans une langue impeccable et dans un style parfaitement pur, Pham Duy Khiêm montre que le français n'est pas une arme mais un outil.

« Je » ne devient pas autre et échappe au risque d'aliénation même quand il peut affirmer lui aussi : « Je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne⁴¹ ». Ainsi se réalise un retour à et sur soi par le détour de la langue de l'autre, comparable au choix, soit d'un instrument pour composer des morceaux, soit d'une couleur dominante sur une palette, dans ce projet de recréer ce qui lui est cher afin de capter l'âme et le génie d'un peuple : « [...] ce que je connais le moins mal, c'est-à-dire : mon pays, avec mes compatriotes, ce peuple de peine, de fatigue, de douleur »

