PHUONG ANH PHAN

Écriture de la modernité dans le contexte vietnamien

Sophie, je ne sais pas ce que tu cries «Révolution», mais tu peux fêter ce jour de mai. On possède ce souvenir-là, alors qu'un lot d'autres souvenirs ont été effacés, des charges de nos colères n'ont pas gardé une trace! ... Et puis, vaut mieux avoir ça que de ne pas l'avoir. Il faut mieux l'avoir fait. Et puis Sophie, crie-le comme tu veux et fais avec ce que tu veux. L'Histoire n'en vaut pas plus.

Cahier n° 4 de Marie-Sophie Laborieux,
Bibliothèque Schoelcher 1965, p. 24
(Chamoiseau 1992: 117)

Après s'être égarés un long moment dans la fierté collective causée par les victoires remportées sur les puissances extérieures, dans la croyance idyllique en un idéal de fraternité et d'égalité, dans le sentiment de leur propre puissance si souvent prouvée en temps de guerre, et dans la stupéfaction de l'après-guerre – car ce peuple connaît si mal la paix –, les Vietnamiens semblent se réveiller, se questionner sur eux-mêmes, sur leur passé, sur leur avenir. Ils éprouvent le besoin de se réaffirmer, même si cela se fait toujours au prix d'une remise en question de soi-même.

Cette prise de conscience est-elle exprimée dans l'art ou soutenue par l'art? Difficile de répondre, mais il est sûr que l'écriture est toujours expression de l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective. Et plus que jamais, ce peuple a besoin d'identité pour entrer avec dignité dans la modernité.

Qui dit prise de conscience dit changement d'état d'esprit mais aussi reconnaissance du passé et donc de soi-même. La littérature du renouveau reflète très bien cet acheminement tant sur le plan thématique que formel. Elle remet en question le passé littéraire, le passé historique, reformule le travail de l'écriture et, pour ce, renoue au point de vue du style avec le patrimoine littéraire national et mondial en le rénovant. Elle marque certes la rupture avec l'emprise de la doctrine du réalisme socialiste mais sa nouveauté s'inscrit aussi dans la continuité d'une longue tradition littéraire et culturelle que les Vietnamiens perpétuent.

Avant d'esquisser une analyse littéraire susceptible d'éclairer ce propos, il importe de fournir ici quelques brèves informations concernant le profil social des trois écrivains¹ dont nous justifierons le choix plus tard car il détermine en partie leur condition d'écriture, leur vision du monde et, *a fortiori*, notre travail d'interprétation et, éventuellement, de traduction.

Nguyễn Huy Thiệp est né en 1950. Historien de formation, il a travaillé comme professeur d'histoire dans l'enseignement secondaire dans une province du Nord du Vietnam. Depuis plus d'une quinzaine d'années, il vit à Hanoi et se consacre entièrement à l'écriture. *A priori*, la nouvelle est son genre favori, mais il écrit également des pièces de théâtre. Ses poèmes n'ont jamais été publiés. Il a accédé à la notoriété grâce à sa nouvelle *Un général à la retraite* (*Tướng về hưu*, 1987), publiée au lendemain du VI^e Congrès du Parti Communiste du Vietnam. *Il n'y a pas de roi* (*Không có vua*, 1989) vient deux ans plus tard et l'auteur l'a adaptée récemment pour le théâtre avec un nouveau titre, *Famille* (*Gia đình*), et un sous-titre, *Les démons sont parmi nous* (*Quy ở với người*).

De son vrai nom Hoang An Phuong, Bao Ninh est né en 1952 au centre du Vietnam. Il a fait la guerre contre les Américains de 1969 à 1976. Démobilisé, il s'est inscrit en biologie à l'Institut Polytechnique mais a très vite abandonné pour écrire. *Le chagrin de la guerre* (*Thân phận tinh yêu*, 1990) est son premier roman.

Ta Duy Anh est né en 1959 dans un village près de Hanoi. Il fait son service militaire au moment des conflits frontaliers entre le Vietnam et la Chine en 1979. Formé ensuite à l'École des écrivains de Nguyễn Du à Hanoi, il y travaille actuellement comme tuteur des jeunes écrivains. Le style de Ta Duy Anh commence à s'affirmer avec la nouvelle *Passer outre* (*Bước qua lối Nguyễn*) écrite en 1989. *Le vieux Khô* (*Lao Khô*, 1992),² son premier roman, s'inscrit dans cette continuité des réflexions sur l'histoire, la politique, le destin des hommes.

Ces auteurs sont donc intermédiaires entre l'époque bouleversée de l'histoire nationale agitée par des guerres successives (auxquelles deux entre eux ont participé) et le Vietnam moderne du renouveau économique en passant par la période d'après-guerre marquée par la politique de l'économie planifiée. Leurs expériences de vie s'enrichissent ainsi et accumulent un potentiel de création littéraire, potentiel qui devient producteur grâce à l'ouverture qu'a déclenché le renouveau économique.

Nous proposons dans le travail qui suit de rappeler brièvement le concept

¹ Nous choisissons pour notre analyse trois ouvrages: une nouvelle, *Il n'y a pas de roi* (*Không có vua*, 1989) de Nguyễn Huy Thiệp, et deux romans, *Le chagrin de la guerre* (*Thân phận tinh yêu*, 1990; prix littéraire de l'Union des Écrivains en 1990) de Bao Ninh; *Le vieux Khô* (*Lao Khô*, 1992) de Ta Duy Anh. Voir notre justification à la fin de la première partie.

² *Lao Khô* est en cours de traduction (cfr. Ta Duy Anh sous presse).

et la pratique du réalisme socialiste au Vietnam, car il constitue le contexte de naissance de la nouvelle littérature et il justifie notre choix des auteurs. Ensuite nous soulignerons leurs innovations littéraires en les considérant sous trois angles, à savoir les questions du temps, des personnages et du langage romanesque. Cette analyse nous amènera à mettre en relation le travail d'écriture et l'histoire et nous permettra enfin d'explicitier le nouvel engagement de nos écrivains, celui de réécrire l'histoire.

I. DU RÉALISME SOCIALISTE À LA LITTÉRATURE DU RENOUVEAU

Ce que fut le réalisme socialiste nous permet de comprendre non seulement la genèse et le contenu de la littérature du renouveau mais également de justifier notre titre: ce que nous qualifions de modernité ne prend sens que dans le contexte vietnamien, c'est-à-dire qu'elle rompt avec le réalisme socialiste pratiqué au Vietnam dans le domaine artistique et littéraire pendant une quarantaine d'années.

Le concept du réalisme socialiste

Cette nouvelle orientation esthétique a été définie pour la première fois au cours du 1^{er} Congrès fédéral des écrivains soviétiques qui s'est déroulé en août 1934, à Moscou:

Le réalisme socialiste est la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques: il exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. En outre, il doit contribuer à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme (Berger 1985: 706; voir aussi Anonyme 1959).

La définition la plus complète de cette doctrine se trouve dans le *Dictionary of Philosophy* de Rosenthal et Yudin (cf. Berger 1985: 706):

Son essence réside dans la fidélité à la vérité de la vie, aussi pénible qu'elle puisse être, le tout exprimé en images artistiques envisagées d'un point de vue communiste. Les principes idéologiques et esthétiques fondamentaux du réalisme socialiste sont les suivants: dévouement à l'idéologie communiste; mettre son activité au service du peuple et de l'esprit de parti; se lier étroitement aux luttes des masses laborieuses; humanisme socialiste et internationaliste; optimisme historique; rejet du formalisme et du subjectivisme, ainsi que du primitivisme naturaliste.

À part l'objectif politique et pédagogique qui s'affiche clairement dans la doctrine, on peut noter dans ces formulations quelques ambiguïtés, pour ne pas dire contradictions: comment pourrait-on refléter la «vérité» de la vie d'un point de vue imposé et représenter la «réalité» dans le sens d'un progrès impo-

sé *a priori*? Et pourtant, c'est précisément ce «point de vue communiste» qui, d'après les écrivains communistes, manquait aux écrivains du réalisme critique, pères imparfaits du réalisme socialiste. Pessimistes, ils décrivaient une réalité sans issue, parce que, à cause de leur «étroitesse historique», ils ne voyaient pas le «développement révolutionnaire» de l'humanité vers des lendemains qui chantent. C'est ainsi qu'au Vietnam, on a reproché à Nam Cao, Ngô Tât Tô, Vu Trong Phung, à l'instar de Balzac, Tolstoï, Tchekhov, etc., de manquer une reconstitution optimiste et scientifique de la réalité.

La littérature vietnamienne, après la Révolution d'août 1945, est une élève brillante de l'école russe parce qu'elle a su appliquer la théorie au contexte de son propre pays. Nguyễn Khắc Viện³ écrivait à propos de la période 1945-1975:

Fait de première importance, cette vie littéraire est placée sous l'égide du marxisme-léninisme qui inspire toute la vie culturelle du pays. Dès 1943, alors que les hommes de pensée et d'art tâtonnaient dans la nuit noire de l'occupation franco-japonaise, le Parti avait, sous la plume de Truong Chinh, défini l'orientation générale qui devait régir la renaissance culturelle du pays. La culture à créer, au sortir de l'époque coloniale, devait avoir un triple caractère: être nationale, scientifique, et présenter un caractère populaire de masse... une littérature apolitique n'est plus de mise à l'heure de l'éveil à la vie culturelle des grandes masses populaires soulevées pour une lutte titanique (Nguyễn Khắc Viện et Huu Ngoc 1979: IV, 117).

Ainsi, sans entrer dans les détails, on peut dire que les romans écrits pendant cette période illustrent les grandes lignes de la politique du PCV, à savoir pendant les années 1945-1960, la «chronique de la guerre patriotique» (*ibid.*: 132) contre les Français, la conscience de classe pendant la réforme agraire des années 1950, l'«éclairage idéologique» communiste des ethnies minoritaires et, durant la deuxième période 1960-1975, la souffrance, l'héroïsme des compatriotes du Sud et des soldats de l'Armée Populaire pendant la guerre contre les Américains, la coopération agricole dans les campagnes du Nord et enfin, l'«éveil à la conscience politique des masses catholiques».⁴

³ Nguyễn Khắc Viện (1913-1997), docteur en pédiatrie; responsable politique de la colonie vietnamienne en France de 1952 à 1963; directeur des *Études vietnamiennes* (Éditions en langues étrangères, Collection des Éditions du Monde) de 1963 à 1984; Grand prix de l'Académie française en 1992. Traducteur de *Kiêu* (première édition en 1965) de Nguyễn Du (1765-1820); auteur de plusieurs ouvrages et articles dans des domaines différents de sciences humaines.

⁴ La première période: *Xung kích* («Ceux de l'unité d'assaut», 1951) de Nguyen Dinh Thi; *Ky su Cao Lang* («Chronique de Cao Lang», 1951) de Nguyen Huy Tuong; *Vung mo* («Les mines», 1951) de Vo Huy Tam; *Con trâu* («Le buffle», 1952) de Nguyễn Văn Bông; *Dât nuoc dung len* («Nup, le héros des montagnes», 1956) de Nguyễn Ngọc; *Xung dot* («Le Conflit», 1958) de Nguyễn Khai; etc. La deuxième période: *Sông như Anh* («Tel qu'il était», 1965) de Trần Đình Vân; *Hon dât* (1966) de Anh Duc; *Gia đình ma Bay* («La famille de Maman Bay», 1968), et *Mân và tôi* («Mân et moi», 1972) de Phan Tu; *Cai sân gạch* («La cour de brique», 1959), et *Vu lua chiêm* («La moisson d'été», 1961) de Dao Vu; *Dât làng* («Le Village», 1974) de Nguyễn Thị Ngọc Tu; *Bao biên* («Tempête en mer», 1969) de Chu Van; *Nhung người tho*

Cette littérature qui se voulait accessible à tous puisait ses thèmes dans le quotidien des masses populaires; elle a eu donc le grand mérite, avec les mouvements d'alphabétisation prônés par le Parti, de faire lire la majorité de la population vietnamienne. Cependant, son monopole ne pouvait que renforcer son homogénéité, pour ne pas dire sa monotonie. Le schéma de ces romans implique deux caractéristiques: le héros positif et la conclusion heureuse. Le héros positif est l'incarnation de l'idéal révolutionnaire «éclairé» par le marxisme-léninisme et le Parti communiste. Qu'il soit paysan, ouvrier ou soldat, le héros positif accumule toujours toutes les qualités: «conviction idéologique, audace, intelligence, force de volonté, patriotisme, respect de la femme, aptitude à se sacrifier...». Il sait toujours distinguer le bien et le mal, dire «oui» ou «non», il est très clair et lucide dans «ses actes, ses pensées, ses goûts, ses sentiments, ses jugements» parce qu'il est éclairé par la lumière de l'idéal communiste. Il tend vers le but dont il a la ferme conviction: le communisme scientifique, l'étape ultime de l'évolution de l'humanité. Même s'il meurt, ce n'est qu'un sacrifice pour la cause commune et la conclusion est malgré tout optimiste parce que le but est incontournable.

Malheureusement, la réalité du Vietnam après 1975 n'a pas vraiment correspondu aux aspirations du peuple. Les échecs successifs sur le plan économique (échecs des coopératives, du plan quinquennal 1976-1980 et de la réforme monétaire en 1985) ont amené le Parti à une mise en cause de la politique choisie et l'ont conduit à des décisions importantes en 1986.

Une prise de conscience

Après la mutation des pays de l'Europe de l'Est et la Pérestroïka de Gorbatchev, le VI^e congrès du Parti Communiste Vietnamien, en décembre 1986, inaugure la politique d'ouverture dans le domaine économique: autorisation de l'économie marchande, des entreprises privées et ouverture aux capitaux étrangers.

Les 6 et 7 octobre 1987 a lieu une Assemblée qui regroupe écrivains, artistes, journalistes, en présence du secrétaire général du PC Nguyễn Văn Linh qui venait surtout pour écouter. La situation se renverse: cette fois les artistes ne reçoivent plus leur «ration de pensée»⁵ périodique mais expriment leur opinion. Ils remettent en question la production artistique et littéraire des dernières décennies. Ils nomment les choses par leur nom. Les arts et les lettres nés après la Libération du pays sont ainsi jugés pauvres car trop «politisés». La position des arts et des lettres est donc réinterprétée.

mo («Les Mineurs», 1961) de Vo Huy Tâm. Voir aussi Nguyễn Khắc Viện et Huu Ngọc (1979: IV, 177).

⁵ Nguyễn Ngọc compare les directives du PC en matière culturelle aux bons de ravitaillement que les fonctionnaires recevaient chaque mois (Boudarel 1989: 5).

Cette remise en question est résumée dans ces impressions que le héros de Bao Ninh, ancien combattant de la guerre contre les Américains, éprouve lors de la pièce où jouait son amie :

après le lever du rideau de velours, Kiên ne savait plus où tourner ses yeux. Il se sentait humilié, pour elle, pour les acteurs, pour le scénariste, le réalisateur, les musiciens, les décorateurs des costumes, pour lui-même, pour les spectateurs (et pourtant, il souffrait encore moins que devant un spectacle de variétés.) Il baissait la tête pour n'avoir pas à subir l'incompétence, l'absence de talent, la grossièreté, la vulgarité, la morgue dévergondée, la fadeur lamentable, si caractéristiques de la vie spirituelle de l'après-guerre (Bao Ninh 1994: 217).

La littérature du renouveau: un courant sans manifeste

L'événement d'octobre 1987 a donné le feu vert aux artistes. Mais, à vrai dire, on a déjà vu paraître quelques publications qui rompaient avec les écrits de l'époque précédente. La nouvelle *Histoire d'amour racontée avant l'aube* (*Chuyện tình kê trước lúc rang đông*), de Duong Thu Huong, est paru en 1986, *Le général à la retraite* de Nguyễn Huy Thiệp est publié dès l'été 1987. Cependant, cette date a marqué le début d'un véritable essor littéraire. À part les auteurs maintenant très connus à l'Occident, à savoir Duong Thu Huong, Nguyễn Huy Thiệp, Pham Thi Hoai et Bao Ninh on peut encore citer, pour ne parler que des plus grands, Ta Duy Anh, Lê Luu, Lê Thị Minh Khuê.

Tout en étant très autonomes, nos écrivains se rencontrent sur un point essentiel: ils relatent de façon directe ou métaphorique la réalité vécue telle qu'ils la perçoivent ou telle qu'ils la conçoivent. Cette réalité peut être d'hier ou d'aujourd'hui et très souvent les deux s'entremêlent.

Ainsi, ils offrent aux lecteurs une nouvelle vision du passé national. La réforme agraire est ainsi reconsidérée par beaucoup d'auteurs: Lê Luu avec *Le village de Cuôi* (*Lang cuôi*, 1993), Ta Duy Anh avec la nouvelle *Passer outre* (*Buoc qua loi nguyên*, 1989) et son premier roman *Le vieux Khô*, Duong Thu Huong avec *Les paradis aveugles*, Paris 1991 (*Thiên đường mù*, 1987). La guerre américaine est relatée comme une perte tant pour les Vietnamiens que pour les républicains ou les Américains dans le remarquable premier roman de Bao Ninh, *Le chagrin de la guerre*, Arles 1994 (*Thân phận tình yêu*, 1990). Le présent est souvent abordé dans sa relation avec le passé historique et les valeurs traditionnelles: l'homme moderne est tiraillé entre les vestiges de la société traditionnelle (les principes de Confucius ou autres) et les valeurs naissantes d'une nouvelle société de consommation. On dénonce les abus de pouvoir ou les «illusions perdues» des classes dirigeantes qui étaient les modèles de «héros positifs» du roman réaliste socialiste. On peut situer dans ce courant critique Pham Thi Hoai avec *La messagère de cristal*, Paris 1992 (*Thiên su*, 1989) et *Menu de dimanche*, Arles 1997 (*Thức don ngày chủ nhật*, 1992); Lê Thị Minh Khuê avec le recueil intitulé *Le petit drame* (*Bi kịch nhỏ*,

1993), et enfin Nguyễn Huy Thiệp, un phénomène littéraire. Quel que soit le cadre où vivent ses personnages: l'espace urbain (*Un général à la retraite*, *Tường vê hưu*, 1987; *Il n'y a pas de roi*, *Không có vua*, 1989; *Le mirage de la ville*, *Huyền thoại phố*, 1986), l'espace rural (*Leçons paysannes*, *Bai học nông thôn*, 1987; *Nostalgie de la campagne*, *Thường nhớ đồng quê*, 1993) ou l'histoire (la pièce de théâtre *Reste l'amour*, *Nguyễn Thi Lo*),⁶ c'est la nature de l'être humain qu'il décortique. Il y a dans ses œuvres une sorte de fascination pour le mal: la «subversion», l'«inculture», l'égoïsme, la «monétarisation des rapports humains» sont ses thèmes récurrents.

Ces innovations thématiques vont avec des innovations formelles. L'authenticité du langage employé, par ses registres différents, prend la place de la langue de bois de la propagande. Si elle fait une apparition de temps à autre, ce n'est que sous forme de parodie. Le style de ces auteurs est souvent direct, simple, concis parce que «parler vrai» est aussi un des points novateurs. Toutefois, le parler vrai n'exclut pas les métaphores et le langage poétique. Bien au contraire, dans ces écrits, on voit se déployer des procédés d'écriture liant la tradition orale du conte populaire, la richesse de la langue vietnamienne en images et métaphores, la concision et l'économie de la littérature classique chinoise et la recherche formelle dans l'organisation du récit des romans européens.

Nous avons choisi trois œuvres que nous jugeons représentatives pour scruter de plus près ces innovations. Sur le plan thématique, *Le vieux Khô* de Ta Duy Anh, *Le chagrin de la guerre* de Bao Ninh et la nouvelle *Il n'y a pas de roi* de Nguyễn Huy Thiệp nous offrent une vision assez significative de la production littéraire récente: de l'histoire du Vietnam à travers l'espace rural au malaise de la société vietnamienne moderne représentée par une famille de la ville en passant par la guerre contre les Américains. Sur le plan formel, ces ouvrages présentent une variété de styles témoignant des caractéristiques que nous avons mentionnées ci-dessus. Enfin, nous ne pouvons nous empêcher de nous demander s'il y a une coïncidence entre notre choix quelque peu arbitraire et le fait qu'on appelle le renouveau littéraire la littérature «passée outre»⁷ de «la génération du chagrin».⁸

⁶ Les nouvelles traduites en français de Nguyễn Huy Thiệp sont regroupées sous les titres publiés aux éditions de l'Aube: *Un général à la retraite* (1990 et 1994); *Le coeur du tigre* (1993 et 1995); *La vengeance du loup* (1997); *Les démons sont parmi nous* (1997; pièce de théâtre).

⁷ Titre d'une enquête sur les écrivains vietnamiens réalisée par le journal *Le Mékong* (Guardiola et Altobelli 1995: 15).

⁸ Nous rappelons que *Lao Khô* développe les thèmes déjà abordés dans la nouvelle *Passer outre* qui a fait connaître Ta Duy Anh en 1990. L'expression citée se trouve dans l'article de Vincent Léandri, chargé du livre et des échanges artistiques près de l'Ambassade de France à Hanoï, 1994.

2. L'ÉCRITURE DE LA MODERNITÉ

Les innovations dont ces œuvres sont porteuses peuvent être abordées sous trois angles: le jeu avec le temps, le système des personnages et enfin le langage, essentiel pour l'innovation romanesque.

Le jeu avec le temps

Le chagrin de la guerre raconte la vie de Kiên, un des survivants des cinq cents combattants du 27^e bataillon indépendant qui a été anéanti dans une bataille sanglante dans l'hiver 1969 sur le front B3, «la terre des âmes hurlantes». Il devient ramasseur d'os de combattants de 1973 à l'après-guerre. Incapable de se remettre de la douleur de cette guerre où il a perdu sa jeunesse, ses amis, son amour, il ne peut plus vivre la paix car la défaite de la guerre et de l'amour sont en lui. Il remonte alors le fleuve du temps, écrit ou réécrit la guerre, refait sa guerre. Écrire devient son seul salut: il écrit contre l'oubli, pour oublier, pour vivre le présent et projeter un avenir.

«Mais comment écrire une histoire sans histoire?»⁹ Le récit ne suit pas une chronologie parce que son histoire ne peut se découper en épisodes, elle n'est pas faite d'événements. Cela tient au fait que la guerre pervertit le temps. Elle est un gouffre sans fond. Elle ne peut être racontée. Mais on ne peut l'oublier.

Évidemment, pensa Kiên, il n'est pas facile d'oublier. Quand connaîtrait-il enfin la paix, quand échapperait-il aux tenailles des souvenirs de la guerre? Des souvenirs parfois tendres, parfois atroces, mais qui, tous, comme une déchirure, refusaient de se fermer, un an après. Dix ans, vingt ans après, toujours, il en souffrirait, il le pressentait (Bao Ninh 1994: 53).

Ces souvenirs, Bao Ninh les transforme en histoire. Ainsi, son histoire suit la «logique mystérieuse des souvenirs», des souvenirs qui «se réveillent anarchiquement, à propos de simples détails, des événements sans queue ni tête, insignifiants, sans saveur...» (*ibid.*). Le présent et le passé s'entremêlent, se fondent l'un dans l'autre. Le temps raconté est suscité par le temps affectif, le temps intérieur du héros et des personnages: la mémoire fait surgir la guerre par bribes à des moments d'exaltation de tristesse, de coïncidence de faits ou de lieux, d'après le fonctionnement de la mémoire. L'écrivain retranscrit ces moments dans l'ordre où ils surgissent. La guerre ne brouille-t-elle pas toute notion d'espace-temps? L'explosion de la guerre fait éclater le temps romanesque. Le narrateur le dit lui-même: «Dès les premières pages, son roman avait brisé le fil traditionnel de l'histoire, bouleversé le temps, déboussolé l'es-

⁹ Préface de Phan Huy Duong (Bao Ninh 1994: 11).

pace, en dépit de toute logique, cassé toute construction et livré les personnages au hasard» (*ibid.*: 58).

Bao Ninh connaît le risque d'un tel choix narratif:

...le fil de l'histoire se casse sans cesse. L'œuvre, du début à la fin, n'a aucune unité, ne serait-ce que de surface. Ce n'est qu'une succession aléatoire de formes et de volumes. Les êtres, les événements se brisent brusquement, disparaissent en plein récit, comme s'ils étaient tombés dans quelque fissure du temps. Comme on dit, cela manque de construction, de clarté, de vue d'ensemble (*ibid.*: 252).

Mais c'est une vie telle qu'on peut la vivre et la revivre avec ses espérances et ses déceptions, ses ambiguïtés et ses interrogations.

L'œuvre délaissée de l'écrivain de notre quartier m'est apparue sous un autre angle, elle se fondait harmonieusement dans la vie réelle et non la vie fictive de l'auteur. Je l'ai recopiée intégralement, selon l'ordre dans lequel le hasard me l'a donnée. ... Il n'y a pas un seul mot de moi dans ce nouveau manuscrit. ... Pourtant, quand j'ai fini de recopier, j'ai reconnu avec surprise mes propres idées, mes propres sentiments, ma propre expérience. C'est comme si, grâce au hasard des mots, des phrases, de la construction, l'auteur et moi, nous sommes tombés sur la même longueur d'onde, nous sommes devenus très proches l'un de l'autre. J'ai même l'impression de l'avoir connu pendant la guerre (*ibid.*: 254).

Ainsi, le passé du héros revit, son histoire se recrée par touches. Sa propre histoire ne ressemble à aucune histoire qu'on pourrait envisager. Elle n'est pas l'histoire d'une armée, d'une nation, faite d'événements et écrite dans un livre d'histoire. Elle est individuelle, spirituelle, humaine, bref une histoire de la guerre qui émeut comme son héros écrivain le souhaitait.

C'est une histoire de la guerre mais aussi de l'amour, de l'enfance, de la vie. Car avec la guerre, l'espace explose, le temps éclate, l'homme perd ses repères. Tout se mélange. Il n'y a plus de continuité, de stabilité. La vie devient comme un rêve ou un cauchemar qu'on a toujours du mal à raconter parce qu'on n'arrive pas à articuler, à nouer les éléments. Mais un roman a tout de même besoin d'être maîtrisé. Le lecteur de Bao Ninh peut donc apercevoir des marques de rétrospection qui relient ou séparent le passé et le présent: «Silencieux, Kiên se souvient» (*ibid.*: 22), «Kiên s'en souvient» (*ibid.*: 94), «Tout à coup, il se souvient», «il se souvient des jours de printemps» (*ibid.*: 156). Le rêve est aussi une articulation efficace parce qu'il relève du monde de l'inconscient, de l'au-delà, des morts, des hantises non exprimées verbalement. Chaque fois, dans un rêve ou après le rêve, Kiên retourne au passé.

Le passé resurgit également par la mémoire involontaire, mais à la place de la «madeleine» de Proust, c'est

l'odeur trouble de la rue [qui] se putréfie. Je me vois traversant la colline des «chairs poêlées», saturée de cadavres après le corps à corps sanglant de décembre 1972. L'odeur de la chair décomposée est telle que je me bouche le nez comme un fou devant les passants. Il y a des nuits, je me réveille en sursaut en entendant le ventilateur

ronronner, et je crois entendre le hurlement terrifiant des hélicoptères. Recroquevillé sur mon lit, j'attends qu'une roquette fuse de l'appareil (*ibid.*: 55).

De même, Vương, un ancien conducteur de chars ne peut plus conduire des camions pour gagner son pain après la guerre, même si c'est son seul désir. Il ne supporte plus les doux cahots parce que ça lui fait penser à la chair écrasée sous les tanks (*ibid.*:159).

Chez Ta Duy Anh, la mémoire involontaire est moins présente. Le récit commence en 1987 dans un petit village du nom de Đông Khê, un vieux paysan, déprimé par les échecs de sa vie, pense à se suicider. Cependant, ne trouvant pas de mode de suicide convenable, il décide de se venger d'abord de ses ennemis. Il adresse une plainte contre eux aux autorités de la province. Hélas! Encore une fois, tout semble être fait pour le malheur de Khê. Il est accusé de calomnie (à la fin du roman, on saura aussi qu'il est soupçonné d'être lié avec d'anciens ennemis du peuple, dont, paradoxalement, Tu Voc, son ennemi intime) et obligé donc de comparaître au tribunal.

Cet événement sert de point de départ pour retracer la vie de Khê. Le roman est construit sur des récits rétrospectifs, très souvent provoqués par des associations d'images. La ressemblance des faits met en valeur l'adversité de Khê. Dans le quatrième chapitre, par exemple, en attendant son tour pour un interrogatoire, Khê a entendu les applaudissements soulevés par le discours de Bui, secrétaire de la province. Ils lui rappellent les applaudissements qui le saluaient vingt ans auparavant, lorsque la commune, dont il était alors président, battit le record de coopération. Ce jour-là, il avait fait une leçon de morale au jeune Bui, l'actuel secrétaire de la province et meunier à l'époque, qui avait triché avec une cliente. Et Khê ne peut s'empêcher de penser que maintenant c'est le mensonge qui l'emporte. Dans un autre chapitre (le dixième), il est toujours au tribunal et il commence à se souvenir d'avoir été accusé à tort de nationalisme (*Quốc dân đảng*) pendant la réforme agraire. Alors, le narrateur fait revivre toute la scène de la séance d'accusation.

Le procès de Khê fait beaucoup de bruit et suscite de l'étonnement chez ses amis et de la satisfaction chez ses ennemis. Le village de Đông devient la scène où se rencontrent des personnages qui font partie du passé de Khê. Ses ennemis, surtout Tu Voc, reviennent pour le regarder s'écrouler; ses amis pour le soutenir. Plusieurs chapitres commencent par leur rencontre avec Khê dans le présent puis le narrateur remonte dans le passé et nous explique leur relation. Ainsi, petit à petit, le lecteur reconstitue la vie du héros, et à travers elle les grands épisodes de l'histoire du Vietnam: la Révolution d'Août, la résistance contre les Français, la réforme agraire et la lutte de classes, la collectivisation, bref tous les grands événements qui ont ébranlé les villages vietnamiens et la société vietnamienne en général.

Tant de vies ont été bouleversées et transformées. Khê, gardien de buffles du chef du canton en 1942, puis communiste fervent pendant la Révolution et

la Résistance, devenu président de la commune après la guerre '45-'54, puis accusé de trahison et maintenant (1987) convoqué au tribunal. Tu Voc, lui, neveu du chef du canton, exploitateur de Khô, a été officier dans l'armée française, donc la cible de Khô, il s'installe en France après la guerre et fait fortune. Il revient au village pour rebâtir la maison du culte des ancêtres de sa famille, restaurer en quelque sorte sa puissance et son renom de jadis. Ta Duy Anh développe un parallélisme entre ces deux destins qui suivent deux directions contraires. Leurs passés sont liés, ils sont obsédés l'un par l'autre dans le présent et à la fin du roman, on voit que l'affaire de Khô est délaissée parce que le tribunal s'occupe de celle de Tu Voc. Involontairement, celui-ci a tué son frère dans un demi-sommeil où il le prenait pour Khô venu le punir pour tous les crimes commis auparavant.

Ta Duy Anh a également recours à l'onirisme hallucinatoire: le rêve des personnages est une façon de réactualiser des moments du passé. Ainsi, dans un cauchemar de Tu Voc, un de ses crimes est dévoilé. Il rêve que Tai Luy, un domestique du chef du canton, lui réclame sa tête car Tu Voc l'a tué quand ce domestique avait découvert les rapports de Tu Voc et de la troisième femme de son oncle, le chef du canton. Ou Khô, dans un cauchemar, s' imagine au tribunal et toutes les personnes dont il a fait le malheur à cause de ses illusions et de la croyance dans la légitimité de ses actions se présentent pour le châtier. Le parcours de Khô est résumé dans ce tribunal onirique, métaphore du «tribunal de la conscience»:

Par exemple, quand vous avez fait détruire le marché, interdire les messes, brûler les statues de Sakyamouni pour en faire des morceaux de bronze, obliger des couples à vivre ensemble sans amour ... avec quelle sorte de foi et pour quel but vous avez fait tout cela? (Ta Duy Anh 1992: 156).¹⁰

La stratégie narrative qu'emploient Bao Ninh et Ta Duy Anh rompt aussi bien avec la conception traditionnelle du temps circulaire qu'avec le temps orienté. Cette nouveauté s'accorde avec leur conception de l'histoire car l'histoire qu'ils écrivent n'est plus structurée sur la ligne du progrès.

À la différence des deux auteurs précédents qui «tissent ensemble le monde de la fiction et celui de l'introspection, entremêlent le sens de la quotidienneté et celui de l'intériorité» (Ricoeur 1983: 196), dans le monde fictionnel de Nguyễn Huy Thiệp, du moins dans la nouvelle *Il n'y a pas de roi*, le sens de l'intériorité est toujours implicite. Le narrateur décrit la vie quotidienne d'une famille de Hanoi. Le récit commence par la présentation de «La situation familiale» (titre de la première partie). Sinh est belle-fille du vieux Kiên depuis quelques années. Elle s'est mariée à Càn, l'aîné de cinq frères, à savoir Doài (fonctionnaire du ministère de l'Éducation nationale), Khiêm

¹⁰ Pour toutes les citations de *Lao Khô*, c'est nous qui traduisons. Nous renvoyons le lecteur aux pages de l'original en vietnamien.

(égorgeur dans un abattoir de la Société de l'alimentation), Kham (étudiant) et Tôn (atteint de débilité). Leur maison donne sur la rue, ce qui permet au vieux Kiên de tenir une boutique de réparations de vélos et à Càn un salon de coiffure. Le vieux Kiên est veuf depuis onze années. On sait aussi que le laisser-aller règne dans la famille, que le vieux Kiên est coléreux et amer, insupportable mais intouchable parce qu'il gagne beaucoup d'argent, que Khiêm méprise ses frères, déteste Doài, malin et paresseux, que Tôn ne supporte pas la saleté et se montre très affectueux envers Sinh.

Après cette présentation, la nouvelle est ponctuée par des indications temporelles qui constituent le titre des parties respectives: «Le matin», «Le jour de l'anniversaire du décès de la mère», «L'après-midi», «Le jour du Têt», «Le soir» et enfin «Les jours ordinaires». Il y a aussi quelques précisions du temps du calendrier: les jours du Têt, le mois de mars (Sinh est tombée enceinte) et le mois de mai (le vieux Kiên est tombé malade). Ceci dit, le lecteur ne sait pas de quelle année ou de quel jour précis il s'agit; ce peut, en fait, être n'importe quelle année ou n'importe quel jour. Cette atemporalité donne aux actions une valeur symbolique: tous les jours peuvent se dérouler de même façon dans cette famille. Elle confère immédiatement à la réalité actuelle une dimension historique.

Cependant, l'histoire racontée ne respecte pas cette organisation temporelle quelque peu déroutante, elle s'étale sur une durée d'une année environ et se concentre sur quelques grands moments de la famille: l'anniversaire de la mort de la mère, la fête du Têt, la maladie du père et sa mort, l'accouchement de Sinh.

«Le matin» est un matin ordinaire mais aussi un matin concret. Les habitudes matinales des membres de la famille sont décrites («Habituellement, c'était Khiêm qui se réveillait le premier»), les actions ponctuelles ne manquent pourtant pas («Ce matin-là, ce fut le vieux Kiên qui reçut [la décharge électrique]»). «L'après-midi» est l'après-midi de l'anniversaire de la mort de madame Nho'n. Dans «Le jour du Têt», le narrateur raconte le déroulement de plusieurs journées. Il en est de même dans «Le soir». Enfin, dans «Les jours ordinaires», paradoxalement, une fête est relatée: à l'occasion de la naissance de la fille de Sinh, événement spécial en raison de la joie aussi bien que de la curiosité qu'il suscite car son mari est stérile.

Les différents moments annoncés, le matin, l'après-midi, le soir ne font donc pas partie de la même journée. Pourtant, en intercalant les grands événements de la famille et ces trois parties de la journée, Nguyễn Huy Thiệp semble réduire leur vie à une journée, exprimant l'angoisse de l'écoulement du temps: «Tout le monde avait le sentiment que les jours du Têt avaient passé trop vite! Quel jour ne passe-t-il pas trop vite, hélas!» (Nguyễn Huy Thiệp 1995: 40).¹¹

¹¹ Les numéros de pages renvoient à la traduction de Kim Lefèvre. Cependant, nous avons retraduit les citations.

Enfin, une différence est à noter entre les jeux temporels que déploient Nguyễn Huy Thiệp et les deux premiers auteurs. Ceux-ci favorisent des retours en arrière donnant au récit une «épaisseur temporelle» et conférant donc une «épaisseur psychologique» (Ricoeur 1983: 196) aux personnages, tandis que le dernier ne conte que le déroulement des événements et des actions du personnage. Et ce, sans doute parce que, en dehors des motifs thématiques et des contraintes du récit court, sa technique narrative est très influencée par le récit historique chinois¹² qui ne connaît pas la psychologie. Le conteur a le point de vue du chroniqueur. Seules les constatations objectives et les paroles des personnages permettent au lecteur d'en déduire une psychologie.

Le système des personnages

La construction du système des personnages est une des innovations fondamentales de la littérature du renouveau. Le lecteur y découvre la négation systématique du modèle de «héros positif», qui favorise en contrepartie une thématique de l'échec personnel.

Les «illusions perdues»

À travers l'image de Kiên et ses camarades, le lecteur voit tomber petit à petit tous les clichés qui ont exalté l'héroïsme du soldat de l'Armée populaire. Les soldats sont d'abord des victimes de la guerre, une guerre technologique, terrifiante, sans précédent. Ils se soucient surtout de leur survie au prochain combat et de retrouver leur camarades sains et saufs, ce qui est pratiquement impossible. Combien d'entre eux ne pensent-ils pas comme Can, «Dans toute cette vie de combats, jamais je n'ai rien trouvé de glorieux»? (Bao Ninh 1994: 32).

Les soldats sont décrits avant tout comme des hommes. Certains sont terrifiés au point de se suicider au combat comme le chef du 27^e bataillon ou comme Kiên qui, par fatigue et lassitude, s'avance vers l'autre camp s'offrant aux coups des ennemis. Ce geste suicidaire effraye le fantoche qu'il tue avec indifférence par la suite. Et paradoxalement, il est récompensé par une proposition de formation d'officier de la Marine, un honneur et une chance d'échapper à la guerre pour un moment.

Can, lui, est un soldat modèle à en croire ses propres paroles adressées à Kiên:

J'ai le bac. Une médaille de la Victoire. Comme tu le sais, je m'astreins à cultiver la vertu révolutionnaire. J'accomplis toujours mes devoirs, je ne conteste jamais les chefs. Ni boisson, ni roses maléfiques, ni jeux de hasard, ni filles, ni jurons. Finalement, ça n'a servi à rien (*ibid.*: 30).

¹² Voir par exemple *Shiji* par Sima Qian.

Can ne fait donc ces efforts que dans son propre intérêt, avec un seul but: sortir de cette guerre de façon honorable et être envoyé au Nord comme on l'a proposé à Kiên. Comme ces efforts resteront vains, Can ne pourra plus endurer l'enfer sur terre, il tentera de désertier et mourra lamentablement.

Face à la fatalité de cette guerre, les soldats ont recours à tout ce dont Can se privait. Ils jouent aux cartes et misent tout ce qu'ils possèdent: du tabac, de la drogue, des rations alimentaires, des photos de femmes. Ils jouent pour oublier l'angoisse du prochain combat. Impuissants face à leur destin, ils tentent le hasard pour le dévier. C'est ainsi que Kiên s'énerve quand ses camarades se pressent de terminer la partie de cartes avant l'heure de l'attaque car il veut croire que s'ils s'arrêtent au milieu, le Ciel va les laisser survivre pour finir leur jeu. Cette conduite «magique», comme celle d'autres soldats qui prient les âmes miraculeuses de les protéger, vise à détourner le *fatum*. Mais la réalité est cruelle: la guerre est sans pitié, sans merci. Et pour l'oublier, ils fument des roses maléfiques, une sorte de plante hallucinogène qui pousse sur les terrains de combat plein de sang et de chair d'hommes et qui provoque des rêves.

Grâce à la fumée des roses maléfiques, on pouvait s'inventer à volonté toutes les sensations, diriger tous les rêves, les mélanger en étranges cocktails. On pouvait tout oublier, les malheurs d'une vie de soldat, la faim, les souffrances, les massacres, la mort et même l'avenir (*ibid.*: 23).

Alors il rêvent les uns et les autres de retrouvailles, de femmes et de nourriture: bref, des rêves de vie.

Les soldats peuvent-ils encore penser qu'un jour, cette «sale guerre» va s'arrêter, qu'eux-mêmes vont remporter la victoire? Cet air qu'ils fredonnent le soir en dit long: «Ô guerre sans port et sans rivage... demain ou aujourd'hui, aujourd'hui ou demain, dis-moi, ô destin, quand est-ce mon tour...» (*ibid.*: 26).

Enfin, le héros de Bao Ninh est loin d'«être clair et lucide dans ses jugements», il ne sait pas forcément dire «oui» ou «non». Par exemple, Kiên ferme les yeux quand il sait que les jeunes éclaireurs sous ses ordres vont toutes les nuits voir trois jeunes femmes dans les plantations abandonnées. En tant qu'officier, il aurait dû «redresser la morale, rééduquer ses soldats, rétablir la discipline, restaurer la moralité de ses troupes». Pourtant son coeur ne le lui a pas permis parce que «Lui aussi, a été jeune», il a connu le désir et il a été aimé.

Hélas, la guerre, c'est un monde sans foyer, sans racine, une errance pitoyable, grandiose, sans fin, un monde sans hommes, sans femmes, sans sentiments, sans désirs, le monde le plus désolant, le plus désespéré, le plus effrayant qu'aient inventé les hommes. Il n'avait eu aucune chance d'échapper à sa propre dégénérescence. Alors, il voulait voir ses jeunes compagnons se libérer des contraintes, de la règle commune, et recueillir les dernières miettes d'amour qui restaient encore. Demain, il n'en resterait rien (*ibid.*: 40).

Toute humanité se dissout dans la guerre.

Les soldats de Bao Ninh sont donc des hommes de chair et de sang, avec toutes leurs qualités et faiblesses, avec leur compassion et leur violence en temps de guerre. Ils revivent à travers la mémoire de Kiên comme ils ont réellement vécu et non comme un quelconque modèle officiel.

Le vieux Khô, lui, avait tous les «atouts» pour être un héros positif. Né dans la misère au fin fond de la campagne, en 1926, il est exploité comme gardien de buffle par le chef du canton pendant son adolescence et, éclairé ensuite par la lumière de l'idéal communiste, il a rejoint la résistance (1948). Il se libère avec le peuple de la «chaîne des exploités» en détruisant l'édifice du chef du canton. Il est devenu le président de la commune de Hoàng après 1954 et, grâce à lui, Hoàng monte au premier rang dans la campagne de coopération. Tant d'exploits qui auraient fait de Khô un «héros de la lutte des classes», un héros national, et pourtant il est l'incarnation même de l'absurde, de l'erreur et de l'échec.

Ta Duy Anh reprend des motifs héroïques et les tourne en dérision. Aucun lecteur ne pourra retenir son rire en lisant la scène d'amour de Khô et madame Quan, une veuve qui l'a séduit. Khô a commencé à commettre le «péché» des relations extra-conjugales et au moment décisif de leur «liaison», il a aperçu la photo d'un Occidental que toutes les familles accrochent chez eux à l'époque. Cet homme, «fait d'acier de la cervelle au cœur» était pour Khô le pivot du monde.¹³ Khô

avait l'impression que le leader allait sortir du cadre, le prendre par la taille et hurler: «Mon abominable disciple! Tu ne comprends pas que la femme et l'impérialisme sont des ennemis dangereux? Ils vont te ronger et détruire ta carrière en un clin d'oeil?» (Ta Duy Anh 1992: 111).

C'est ainsi que la conscience de Khô a retrouvé sa rigueur, sa «grandeur», qu'il n'a pas trahi sa femme et qu'il s'est permis de faire venir madame Quan au comité populaire le lendemain pour faire la critique de sa tentative pour ensorceler des cadres!

Khô est victime de son propre idéal, de sa propre conviction. Il ne peut admettre son arrestation exécutée par ses jeunes camarades pendant la réforme agraire ou la calomnie de la sœur adoptive qu'il a protégée. Comment aurait-il pu imaginer qu'un jour, Vu Xuân, un communiste exemplaire serait exécuté par des anciens camarades? Ce sont là des obscurités de l'histoire.

Le drame de Khô consiste dans sa foi excessive en un monde meilleur qu'on lui avait inculquée et donc dans la légitimité de ses actes. Le sacrifice du jardin est significatif dans le processus de désillusion de Khô à plusieurs titres. En offrant le jardin que lui avaient légué ses ancêtres à la coopérative pour y construire une école maternelle, il a perdu le patrimoine familial, le résultat de son labeur (tous les arbres fruitiers ont été rasés) et cela lui a permis

¹³ Ta Duy Anh ne donne pas le nom de ce personnage. Il s'agit sans doute de Staline.

de comprendre que l'idéal des biens communs au service du peuple n'est qu'un leurre, que les autorités se moquaient aussi bien des affaires publiques que de l'intérêt des individus.

Khô n'a pas compris plus tôt combien son idéal est infondé. Ce «paradis» auquel il croyait et pour lequel il se donnait est dépeint par son propre fils:

Vous avez toujours promis à votre communauté un avenir radieux! Si cet avenir existait, ce serait terrifiant. Je hurlerais à briser ma poitrine car je ne saurais plus qui vous étiez. Tout deviendrait orphelin. Tout serait identique. Personne ne désirerait se donner à n'importe quoi parce que se donner serait acte ridicule. Je refuse d'avance cet avenir (*ibid.*: 115).

Et pourtant, il a fallu à Khô toute sa vie pour enfin comprendre que sa foi n'est qu'une illusion. «Mais sans la foi, de quoi vivrait-on?», s'exclama Khô en pleurant sans se cacher à la fin du roman.

Bref, le personnage de Khô est lieu de conflit entre l'idéal et le réel. C'est un personnage type du roman dans le sens qu'entend Bakhtine (1978: 447): «Un personnage de roman ne doit pas être "héroïque", au sens épique ou tragique du terme: il doit réunir en sa personne des traits tant positifs que négatifs, vils et nobles, comiques et graves». Le héros problématique a pris la place du héros positif.

Chez Thiệp, le lecteur constate la néantisation du héros. Le personnage principal n'existe pas. La famille du vieux Kiên est un microcosme représentant la société urbaine avant le renouveau économique, c'est nous qui situons ainsi. Cette société est loin d'être schématisée en une structure de classes dominée, ou «de base» comme on dit en vietnamien, et dominante. Chaque membre de la famille fait un métier différent. Et aucun ne possède les «qualités» professionnelles officiellement requises.

Le fonctionnaire d'état (Doài) est un opportuniste, rusé, insolent avec son propre père. Il harcèle sa belle-sœur. Cet employé du ministère de l'Éducation nationale n'a jamais un geste d'homme cultivé. À l'anniversaire de la mort de sa mère, Càn, l'aîné, demande à Doài de prier quand celui-ci est occupé à découper un poulet. «Sans prendre la peine d'essuyer ses mains maculées de gras, il se prosterna devant l'autel: "Ô mère, je vous en supplie, faites en sorte qu'ils m'envoient étudier à l'étranger pour que je puisse ramener une belle moto"». Le culte de l'argent passe avant tout autre chose, surtout la culture: «La philosophie, c'est un luxe pour les rats de bibliothèque, – dit Doài à son frère étudiant. As-tu remarqué le collier de perles en plastique que porte sœur Sinh? Ça, c'est de la philosophie!» (Nguyễn Huy Thiệp 1995: 19) ou encore: «C'est cool d'avoir la bosse du commerce. La littérature, les arts, ... ça sert à rien» (*ibid.*: 42). De plus, c'est un «lèche-botte», il ne manque pas une occasion pour dire à son chef: «Le travail de fonctionnaire, comment pourrait-on le juger bon ou mauvais. Je vous prie de ne pas oublier que Doài a toujours été chic avec vous» (*ibid.*: 25).

Comme pour Doài, l'«idéal» de tous les membres de la famille, excepté Tôn le benjamin difforme, c'est l'argent. L'argent gouverne leurs relations les uns avec les autres. Ainsi, «le vieux Kiên avait un caractère de cochon. Personne ne pouvait le supporter, mais on ne lui disait rien car il gagnait bien sa vie». Et quand il tombe malade, certains de ses enfants s'inquiètent de la succession alors qu'il est encore vivant et ils votent sa mort parce que sa maladie leur coûte cher (*ibid.*: 92). Ces êtres sont dénués de personnalité, de confiance et d'amour les uns envers les autres. Kham demande à Doài de lui faire un papier comme preuve que Doài lui devrait de l'argent s'il réussit à se marier avec une amie de Kham (*ibid.*: 36). Càn enferme Tôn dans une ancienne porcherie à côté des toilettes parce qu'il ne veut pas que son frère «anormal» dérange les invités, Khiêm le libère en cassant le cadenas et Càn regrette seulement l'argent qu'il a payé pour le cadenas, comme son père regrettera plus tard le marteau que ses fils ont perdu en se bagarrant avec celui que l'on soupçonne avoir volé la bague de Sinh. Càn gifle sa femme parce qu'elle croyait avoir perdu la bague d'or. Chacun dans la famille ne vaut aux yeux des autres que par la somme qu'il représente. Doài dit à son frère étudiant: «Cher petit frère, ne sais-tu pas que Khiêm est une bénédiction pour notre famille. C'est pas pour dire mais son métier d'égorgeur vaut cent fois mieux que tous nos diplômes universitaires» (*ibid.*: 20).

Le monde que Thiêp décrit est souvent un monde à l'envers. Du blessé de guerre (Càn), en passant par le fonctionnaire en retraite (oncle Vy) qui ne sait pas pratiquer le culte des ancêtres («Nous autres cadres, nous somme athées. Depuis que je sers la révolution, je n'ai pas d'autel chez moi et je ne sais pas prier»; *ibid.*: 24) et les deux frères soi-disant intellectuels, au père, réparateur de vélos, tous ces personnages, plus ou moins bien placés dans la hiérarchie sociale ou familiale sont la négation même de l'image qu'ils sont supposés véhiculer dans la société. Seuls Khiêm, l'égorgeur (un métier socialement mal perçu) et Tôn, le difforme ont, à le déduire de leurs actes, un monde intérieur digne de l'humain.

Nous avons donc noté la mise à mort du modèle du héros positif, c'est-à-dire celle du modèle social représenté par des demi-dieux de pacotille. Nos auteurs vont jusqu'au bout de cette négation avec le thème de l'échec personnel des personnages.

Une thématique de l'échec personnel

Quand la devise d'un modèle de développement social est «tout pour le bonheur du peuple», l'échec personnel devient le verdict de l'échec collectif. Dans les deux romans étudiés, nous ne pouvons trouver que des destins brisés.

Contrairement à ce qu'on peut croire, les soldats qui ont ramené la victoire au pays, les héros de la libération nationale, ne sont pas bien accueillis à leur retour: «Le train de la réunification était bondé de blessés, de soldats dé-

mobilisés. ... L'amertume serrait le cœur. Ni tambours, ni trompettes, ni cérémonies, cela passait encore. Mais pas la moindre considération, la moindre reconnaissance envers les soldats» (Bao Ninh 1994: 85) Voilà que commence une vie d'après-guerre «prometteuse» pour ceux qui ont déjà perdu leur jeunesse. Ils sont retournés à la vie normale avec tant de projets, d'aspirations non encore réalisables à cause de la guerre et pourtant, comme Kiên, ils ne réussissent pas à être en paix avec eux-mêmes. Pour commencer, ils ne peuvent vivre leur victoire: «Plus tard, il eut l'occasion de voir des films sur le 30 avril à Saigon: des rires, des drapeaux, des fleurs, les soldats, le peuple, vague après vague, enthousiastes, triomphants, heureux... Chaque fois, il sentait en lui sourdre la tristesse, voire l'envie...» (*ibid.*: 110). Tristesse et envie parce qu'il en connaissait le prix. Combien de ceux qui méritaient cette victoire ne pourront jamais la vivre? Lui-même ne le peut pas. La paix est donc devenue «impudique», le «pays est vaincu» malgré une soi-disant victoire. Ne reste-t-il que «la douleur, l'amertume et surtout le tristesse, une tristesse infinie». Et cela parce que «Après la guerre, on peut reconstruire une fortune, recouvrer un niveau de vie équivalent à ce qu'il était avant, mais la vie spirituelle, les valeurs ténues de la vie intérieure, une fois abattues, brisées, personne ne peut les restaurer dans leur primordiale beauté» (*ibid.*: 217).

Cette vie intérieure a été aliénée par les atrocités de la guerre qui a rabaisé l'homme au rang de la bête:

Je suis incapable de garder mon sang-froid quand je vois à la télévision des soldats américains hurler en montant à l'assaut. J'ai l'impression d'être prêt à me plonger de nouveau dans le feu, le sang, les massacres fous, l'âme tordue, perdant toute apparence humaine. Je suis devenu meurtrier dans l'âme. Mon sang réclame la barbarie, la sauvagerie de la jungle. Une volonté bestiale, un coeur de bois. Je me sens étourdi, déboussolé, chaque fois que je regarde le spectacle d'un combat au corps à corps, à la crosse et à la baïonnette, et je sens renaître en moi la sauvagerie (*ibid.*: 56).

L'idéal est détourné en barbarie et le héros est déshumanisé. L'obsession destructrice de la guerre accule l'homme à la folie et à la solitude.

Pourtant, paradoxalement, l'ancien combattant ne se retrouve que dans sa mémoire, il est condamné à revivre ce passé invivable. Le présent est hanté par le passé. «Dès qu'il se réveillait, il reperdait tout, il retrouvait la solitude, l'impuissance, le délabrement, tout s'enfuyait hors de sa portée, loin, très loin. Il redevenait un homme handicapé, bizarre, vieillissant, dépassé, vide. Un vaincu» (*ibid.*: 167). L'homme est d'autant plus seul que, comme un être blessé, malheureux en lui-même, il est incapable d'aimer d'un amour plein. Il est ruiné corps et âme.

Pas moins blessé et malheureux que lui, Phương, son amie, a choisi de gaspiller sa vie, corps et âme, après la guerre, à cause du souvenir douloureux du train vers le Sud où elle a été violée: «la mémoire ne pardonne pas, – dit-elle – ... J'aurais dû mourir ce jour-là. Au moins, en toi, je restais la femme

noble et pure que tu avais aimée. Maintenant, je vis à tes côtés, mais comme le gouffre sombre, abominable de ta vie» (*ibid.*: 89). La réelle défaite de la guerre, c'est la défaite de l'amour. La guerre est indicible et la paix est invivable.

Invivable non seulement pour Kiên et Phuong. La sœur d'un camarade de Kiên mort sur le front est maintenant prostituée; leur ami de classe, blessé de guerre, paralysé, devient le fardeau de la famille de son frère; «Vuong [l'ancien conducteur de char] avait bu jusqu'au jour où il s'était effondré, malade, cassé. Les autres ne s'en sortaient sans doute guère mieux. Le club [des anciens combattants] se désintégraient lentement, chacun dérivait, disloqué, vers son destin» (*ibid.*: 159).

Le thème de la défaite que traite l'auteur de ce roman coïncide étonnamment avec celui de la cinématographie américaine sur la guerre du Vietnam. Nous pensons particulièrement à *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978) de Mario Cimino et *Apocalypse now* (1979) de Francis F. Coppola. Dans cette guerre, il n'y a pas finalement de soldat vainqueur.

De même, dans l'histoire de Khô, personne n'a gagné. Khô et Tu Voc, les deux ennemis, ont mené dans toute leur vie une bataille sans merci qui finalement n'a pas de vainqueur même si, à la fin du roman, Tu Voc a raconté ses crimes et s'est avoué vaincu, Khô, lui, est acquitté. D'autant plus qu'ils font partie de deux branches de la même famille et donc la guerre qu'ils menaient était en fait une guerre fratricide.

Durant toute sa vie, Khô a vécu dans la haine contre Tu Voc et ses proches. Pourtant il ne peut se réjouir de la défaite de Tu Voc et de la mort de son frère.

Il se sentait terriblement seul. Ses ennemis se tuaient selon une certaine fatalité. ... Il se sentait seul parce qu'il était épuisé de cette élimination mutuelle. Finalement, quel est le sens de la vie? Puisqu'il ne l'a pas trouvé, sa propre vie a été difficile, éphémère et insensée, ce qui est le plus effrayant. Cela ne donnait pas de chance de renaître dans d'autres vies. ... Le vieux Khô frissonna de ne voir au-dessus et autour de lui que des ténèbres. Que valait-il dans cet univers infini? (Ta Duy Anh 1992: 167).

Khô a été trahi par son propre idéal, un idéal social qui, au fond, ne tenait pas compte de l'individu. Khô a agit toujours dans l'intérêt de la masse au prix de l'épanouissement et du bonheur de ses proches et de son propre bonheur. Thu, une jeune femme, s'est suicidée car à cause de Khô, président de la commune à l'époque, elle n'a pu divorcer de son mari impuissant, blessé de guerre qui humiliait ses désirs de femme normale. Sans son suicide, Khô n'aurait jamais compris l'erreur de ne pas avoir laissé cette femme se libérer sous le prétexte que son divorce aurait une mauvaise influence sur «le travail d'encouragement des soldats qui partaient au front». Alors qu'il pouvait intervenir dans la vie des autres, il ne pouvait rien faire en ce qui concerne son fils qui aimait la fille de son ennemi, celui qui avait tué ses frères et sœurs. La trahison de son propre fils est le comble de l'échec de Khô.

Finalement, la vie d'homme ne vaut même pas une merde. ... Tant de souffrances! Ce serait donc trop de lui réclamer de la générosité. La blessure du passé traînerait pendant toute sa vie. L'image de ses proches morts dans toutes les positions est encore vivante devant ses yeux, on ne pourrait l'obliger à oublier (*ibid.*: 118).

Cependant, ni Tu, le père de Giang Tâm, ni Khô ne sont les coupables conscients des malheurs qu'ils ont causés. Ils sont tous des victimes de l'histoire.

La carnavalisation de l'histoire

Plus tragiques encore que les destins des héros sont ceux des personnages marginaux. Souvent victimes d'une disgrâce naturelle, leur existence a, dans l'œuvre, une signification figurée et non littérale. Leur marginalité leur permet de dire certaines vérités, de véhiculer des messages importants de l'auteur, d'exprimer son point de vue, d'éclaircir son image et son statut dans le roman. Leur présence met en valeur les contradictions des héros, les dysfonctionnements de la société. Dans ce sens, les personnages comme la femme muette dans *Le chagrin de la guerre*, le vieux Phung et la veuve Quan dans *Le vieux Khô* et Tôn, le benjamin difforme dans *Il n'y a pas de roi* sont révélateurs.

La femme muette aggrave l'aspect tragique de l'œuvre de Bao Ninh. Elle vit dans la mansarde où il y avait l'atelier de peinture du père de Kiên, là où Kiên n'osait pas vivre par peur de revoir l'image de son père se détruire en brûlant ses toiles. Elle n'est qu'une ombre, comme celle qui reste des personnages dans les tableaux brûlés. Elle était l'ombre de Kiên même, son double, le reflet de sa solitude car elle la partage et l'aggrave à la fois: comme Kiên, son intérieur ne s'exprime pas verbalement; elle ne comprend pas ce que Kiên lui dit, alors il lui parle mais en fait il monologue.

Muette, elle le fait parler. Ainsi, elle est sa confidente dans ses états d'ivresse. Il lui raconte ses souvenirs d'enfance, tristes ou gais. À travers elle, le moi social du héros écrivain se révèle mais, surtout, son moi profond («Les anciens soldats qui habitaient la villa l'appelaient "Démon de la tristesse". Elle pensait que c'était son nom de plume»).

Muette, elle est le témoin de son autodestruction physique (il vient la voir seulement quand il est ivre) et spirituelle (elle empêche Kiên de brûler ses manuscrits lors de la dernière nuit de leurs étranges rencontres); elle est la métaphore de la douleur sourde de Kiên, de son drame, de sa solitude non partagée. Une solitude indicible à cause de la tristesse de la guerre exaspérée par le gouffre sans fin de la défaite de son amour avec Phuog: «Cette nuit-là, encore plus silencieux qu'elle, il la posséda sauvagement, la ravageant, la torturant, enfonçant en elle la lame mystérieuse, empoisonnée, mortelle de sa solitude» (Bao Ninh 1994: 118). Cet acte qui ressemble à un viol évoque la recherche désespérée d'un exorcisme.

La femme muette témoigne de l'autodestruction de Kiên et également de sa création. On peut même dire qu'elle est la muse de sa prose: il se souvient

avec elle; elle est même personnage dans le roman; il partage avec elle ce qu'il écrit; bref, elle est une «sorte de brouillon». Enfin, son seul lecteur est évidemment cette femme silencieuse, «gardienne de ses manuscrits»:

... je sens, dans l'attente secrète de la femme muette vis-à-vis de notre écrivain, quelque chose comme la fidélité d'un lecteur vis-à-vis d'un livre de chevet. S'il en est ainsi, la valeur de cette œuvre qui ne naîtra jamais, je le pense, aura au moins été reconnue, ou pour parler d'une autre manière, aura été certifiée par le cœur de son unique lecteur (*ibid.*: 251).

L'image de la femme muette met en abîme le processus de création de l'œuvre de Bao Ninh, elle est une allégorie de la condition de l'écriture, de sa difficulté et de son but: émouvoir le lecteur.

Contrairement au personnage de la femme muette, le vieux Phung et la veuve Quan dans *Le vieux Khô* introduisent une dimension burlesque. C'est une innovation romanesque qui consiste à insérer dans le roman des personnages types des théâtres classiques et populaires, ces spectacles joués sur la cour commune du village. Étrangers dans ce monde, ils ont des privilèges spéciaux: ils transgressent les règles, les conventions; ils dénoncent la fausseté de la société sans être atteints par le pouvoir.

Le vieux Phung est ainsi le reflet de Khô. Phung, le minable paysan pauvre, ivrogne, affamé pour la plupart du temps, montre jusqu'à quel point l'objectif de Khô de «faire entrer au Paradis des gens comme lui» est utopique. Car «quand Khô était encore dans les nuages, sur terre on cherchait un autre chemin pour monter au Paradis. ... Il voulait chercher la lumière. Il ne connaissait pas les instincts qui préfèrent l'obscurité. ... Le vieux Khô était entièrement aveugle» (Tao Duy Anh 1992: 67). Khô ne voit pas la vie dérégulée qui règne dans sa commune alors que Phung gagne sa vie en épiant des amants dans la nuit et en échangeant son silence contre du riz.

Par le truchement du rire parodique, ce fripon exhibe au dehors la vie privée, la rend publique et, par là même, dénonce une société où «les formes idéologiques et institutionnelles deviennent hypocrites et mensongères tandis que la vie réelle, privée d'interprétation idéologique, devient grossièrement animalée» (Bakhtine 1978: 307). Quand Phung met le petit Hai Duy, l'enfant de Khô, sur le ventre de Tâm (la fille de la femme qu'il voulait et ne pouvait épouser à cause de sa misère) et crie en rigolant: «Les paysans baisent les propriétaires! Les paysans baisent les propriétaires!», cela relève de la perversion du mal tout en révélant le revers de l'idéal de la collectivisation.

La relation triangulaire de Phung avec la veuve Quan et Khô est dans ce sens significative. Quan éprouve le désir d'enlever le masque de Khô, le «saint» président de la commune, de le piéger pour le ramener dans son lit. Et chaque fois qu'elle échoue avec Khô, elle se sert de Phung pour remplacer Khô. Les liaisons charnelles de Phung et Quan démontrent l'hypocrisie dans les relations humaines. Khô, le «vertueux» n'a pas commis l'«erreur» d'avoir

des rapports sexuels avec Quan non pas parce qu'il n'avait pas de désir mais parce que la photo de Staline lui a rappelé son statut social et ses devoirs.

Ce n'est pas pour rien que Ta Duy Anh nomme le quatrième chapitre, qu'il réserve à ces deux figures, «Les témoins du temps». Ce titre se lit à deux niveaux. Au sens littéral, Phung est acheté avec de l'alcool par les gens de Tu Voc pour témoigner contre Khô au tribunal. Au sens allégorique, ces personnages participent à la grande fresque historique que peint Ta Duy Anh d'une société où l'idéologie s'oppose sans cesse à la conscience populaire, l'hypocrisie politique aux sphères de la vie humaine, surtout à la sphère sexuelle.

Cette dimension réaliste est concrétisée chez Thiệp par le personnage du sot. L'incompréhension naïve de Tôn dénonce les relations pernicieuses entre les membres de la famille. Sa simplicité, sa générosité s'opposent à l'égoïsme, à la perversion des autres. Malingre et difforme, il est pourtant le seul qui aide Sinh, qui s'occupe d'elle sans arrière-pensée, le seul qui pleure quand leur père est malade. Incapable de faire autre chose que de nettoyer le plancher et de faire la lessive, il ne supporte pas la saleté. L'allusion est évidente. Cette saleté est surtout morale.

Tôn vit à part, au-dehors des préoccupations financières, l'intérêt majeur de la famille, à cause de ses faiblesses physique et mentale, ses paroles n'ont pas de poids et sont donc intangibles. D'ailleurs, il ne comprend même pas les paroles qu'il chante:

Ah ha... il n'y a pas de roi
C'est l'ivresse du matin au soir
filent les jours et les mois
On est à la colle toi et moi...

L'auteur exprime ainsi sa position. Ce personnage est en quelque sorte son masque. Dans ces vers se posent les questions de l'argent, du pouvoir, du temps et des relations humaines. De même, la vérité du culte de l'argent est résumée dans la réponse de Khiêm à la question naïve de Tôn: «C'est quoi l'argent?», «C'est le roi» (Nguyen Huy Thiệp 1995: 39).

Tôn est donc, comme la femme muette, Phung et Quan, une «allégorie prosaïque». Ces figures ont une signification formatrice: elles montrent la nature réelle de l'être humain et dénoncent la société conventionnelle qui réprime cette nature et qui pervertit par la même les relations humaines. L'introduction de ces personnages issu du théâtre populaire vietnamien marque une innovation considérable de la nouvelle littérature qui lui donne un caractère critique sans précédent.

Enfin, le renversement du système des personnages entraîne naturellement un renouvellement du langage romanesque.

Le langage

Nous pouvons d'abord observer trois styles d'écriture très différents: Bao Ninh est spirituel; Ta Duy Anh aime raisonner et faire rire; Thiệp est précis, concret. Cependant, ces écrivains se rencontrent dans la liberté de ton, la diversité de «langues» romanesques: le travestissement du langage officiel et l'emploi des registres familiers, populaires. Autrement dit, ils parviennent à marier de façon originale le plurilinguisme extra-littéraire et les strates «romanesques» de la langue littéraire, ce que Bakhtine appelle la «polyphonie carnavalesque» en caractérisant l'aspect dialogique du roman.

Le pastiche de la langue de bois

Le lecteur de Bao Ninh perçoit le pastiche subtil, qui souligne le cliché, surtout dans le contexte intime. La guerre semble avoir rendu chimériques tous les idéaux.

C'est avec nostalgie non sans douleur que Kiên se souvient du début de son amour avec Phuong qui ne se déroulait pas dans une ambiance favorable au lycée: «D'abord inquiets, les professeurs finirent par se fâcher. ... Le Comité de la Jeunesse communiste était furieux. ... D'autant plus que cela se passait au milieu d'une multitude de mouvements et de campagnes patriotiques... Les Trois Prêts. Les Trois Vertus. Les Trois Pas Encore: pas encore l'amour, pas encore...» (à savoir les deux autres: pas encore se marier et pas encore avoir d'enfants; Bao Ninh 1994: 135). C'est ainsi que Kiên et Phuong ne peuvent jamais vivre pleinement leur amour. Parce qu'ils sont trop purs avant la guerre, parce que Kiên n'est pas assez mûr pour dépasser des conventions sociales, pour vivre ses sentiments. Et après la guerre, c'est déjà trop tard. Il n'est pas comme Phuong, qui est l'incarnation même du refus de toutes les contraintes formelles, des «règles». Cependant, la révélation de cette dernière reste sans issue: «La guerre, la paix, l'université, l'armée, crois-tu que ce soit très différent? Une belle vie, une mauvaise vie, qui peut dire ce que c'est? Se porter volontaire pour l'armée à dix-sept ans serait plus noble que d'aller à l'université?» (*ibid.*: 140). Sorti de la guerre, Kiên sera sans doute plus pénétré que jamais de cette prescience de son amie quand elle a voulu s'offrir à lui avant son départ au front: «Il n'y aura jamais une nuit comme celle-ci. Tu veux offrir ta vie à je ne sais quelle cause, et moi, je veux la gaspiller, l'anéantir dans cette anarchie» (*ibid.*).

Si Bao Ninh dénonce la guerre par la gravité de la parole, Ta Duy Anh, lui, privilégie le rire destructeur. Ce dernier a coutume à utiliser un ton faussement grandiose, à mélanger petits détails et terminologie politique. Alors, Khô fait quelques préparatifs pour écrire sa plainte et «sentant que les "conditions objectives" sont réunies, il pose ses pieds sur la chaise, prend une posture solennelle. Dès le premier mot il se trompe de ton: *honneur* devient

horreur» (Ta Duy Anh 1992: 9).

On remarque le paradoxe entre l'espoir de faire justice de Khô par sa lettre et le désintéret total des autorités publiques:

Mais à la province, là-haut, ils n'étaient pas au courant de sa volonté de mourir. ... on manifesta ouvertement un sentiment de mépris en constatant que c'était l'œuvre d'un calomniateur, à moins qu'il ne s'agisse d'un malade mental, d'un excité ou bien de quelqu'un qui allait mourir. «De telles choses ne peuvent exister dans une société aussi saine que la nôtre. Mais s'il désire en finir, laissons-le faire» (*ibid.*: 9).

Ici, le lecteur n'a pas besoin de chercher l'allusion.

Ce langage, Khô s'y tenait lui-même quand il était président. Les situations contradictoires dans lesquelles ces paroles sont prononcées font de Khô un personnage «carnavalesque». Tout ce qu'il dit a trait à la propagande, que ce soit à sa femme, au meunier, à la jeune femme malheureuse du blessé de guerre ou à la veuve avec qui il a failli faire l'amour. Ta Duy Anh n'épargne pas le discours indirect, ce qui l'a rendu d'ailleurs très vivant et satirique. Pour ne prendre qu'un exemple: Phung s'était brûlé en buvant en cachette de la graisse de porc bouillante chez Khô.

Khô a considéré ce fait comme grand idéologue. La bassesse et la pauvreté ne sont pas de la faute des gens comme le vieux Phung. Lui-même a volé du riz froid et a été frappé brutalement. En fin de compte, cette terre n'a jamais été libérée du fardeau fatal qui était le souci de la nourriture. Le vieux Khô avait une preuve de plus pour affirmer la légitimité de ses objectifs. Il lui était urgent de faire entrer au paradis des gens comme Phung (*ibid.*: 67).

Chez Thiệp, ce n'est pas pour faire rire que les clichés du modèle social en vigueur sont détournés. Le style de Thiệp est toujours très caustique, presque désagréable parfois, mais le caractère sévère de sa critique est unique.

Cân, le mari de Sinh, est invalide de guerre. Ils se sont connus par hasard, un jour d'orage, lorsqu'ils se sont tous les deux abrités sous le même auvent. On a même écrit leur histoire (voyez comme nos écrivains sont hardis!). Il s'agissait, à ce qu'on dit, d'une scène d'amour à la fois simple et pure, exempte de tout calcul, la vie étant à l'instar du matérialisme dialectique, harmonieuse, belle, aimable, etc. (Nguyễn Huy Thiệp 1995: 13-14).

Toute une société, une culture, une littérature sont ainsi mises en question. De même, le vieux Kiên dit à Doài «Je me demande comment ils ont pu te prendre à l'Education nationale!». Doài rit: «Ils ont examiné mon curriculum vitae, ils ont trouvé notre passé pur comme de l'eau depuis trois générations» (*ibid.*: 19).

La dérision – et surtout l'autodérision – est une des marques de la renaissance de la littérature vietnamienne car ces attitudes avaient disparu avec le réalisme socialiste. Nous rejoignons ici une remarque de Bakhtine, pour le citer encore une fois: «Le passé absolu des dieux, des demi-dieux et héros

“s’actualise” dans les parodies et surtout dans les travestissements: il est rabbaissé, représenté au niveau de l’actualité, dans son cadre habituel, dans le “bas langage” de son temps» (Bakhtine 1978: 456).

Le parler «vrai»

La parodie du langage propagandiste accompagne naturellement le parler «vrai», c’est-à-dire les usages quotidiens de la langue vietnamienne et par là, la révélation d’un contenu prétendument réaliste.

Les gros mots que lâchent les soldats expriment aussi bien leur haine, leur défoulement, bref une façon de se libérer de la pression de la guerre. Quand Kiên hurle au fantoche: «espèce de merde» (Bao Ninh 1994: 27), «espèce de pute» (*ibid.*: 48), c’est à la fois l’expression du mépris et de la haine. Can veut désertier, Kiên ne lui donne pas une leçon de conduite du soldat mais lui adresse ces mots: «Can, t’es cinglé! D’abord t’as pas le droit, ensuite c’est irréalisable. Tu seras pris. Ce sera le tribunal militaire, le peloton d’exécution, une merde encore plus atroce. Écoute-moi, reprends-toi, je fermerai ma gueule, personne n’en saura rien» (*ibid.*: 26).

Chez Ta Duy Anh, le grotesque devient art. Les jurons de caractère «rituel» des personnages marginaux, le parler paysan plein d’exagérations et de gros mots permettent de transgresser les tabous. À titre d’exemple, les jurons que la veuve Quan lance à la famille de Chung (parce qu’elle est jalouse de ce couple heureux) font surgir la réalité de leur vie conjugale, privée de toute idéologie.

Ici, le sexe est “héroïsé”, comme les autres fonctions de l’organisme vivant à savoir manger, boire, évacuer (les «quatre voluptés» selon les Chinois), que Ta Duy Anh développe ailleurs. Revenons au début du roman,

Un jour, qu’il buvait de l’alcool, le vieux Khô se rendit compte que tout ce qu’il avait fait dans la vie n’avait eu que des effets contraires à ses espérances. ... «Ma vie est foutue alors, pensa-t-il, Bon Dieu! Bon Dieu! Puisque c’est ça, je ne m’emmerde plus à vivre». Le vieux avala une gorgée d’alcool pour se féliciter de cette décision importante.

L’alcool permet donc à Khô de comprendre sa vie, de s’élever et de trouver un refuge. Quand il ne trouva pas de mode de suicide convenable, il «se contenta de picoler». Cette importance accordée à la jouissance rendait la situation macabre joyeuse. Le lecteur comprend dès lors jusqu’à quel point Khô s’attache à la vie: «À un carafon et demi, il n’était pas encore soûl. Putain de vie! Que cette lampe explose et que règnent les ténèbres... Mais de sa pipe à eau sortaient de grands bruits secs, chaque bouffée qu’il en tirait était exaltante» (Ta Duy Anh 1992: 8).

Khô ne mourra pas. Il luttera jusqu’au bout. À la fin du roman, quand le vieux est acquitté, sur le chemin de retour au village de Dông, il rencontre un orage qui l’abat: «“Putain de sort!, pensa-t-il, la vie d’homme n’a rien de

jouissant. Alors, je ne vais pas mourir sans pisser d'un bon coup". Et il ouvrit sa braguette et pissa entre ciel et terre». Ce geste de défi est, au point de vue critique, encore plus marquant que la décision de porter plainte avant le suicide prévu de Khô. C'est l'expression de son mépris total de tout ce à quoi il tenait avant (le pouvoir, l'ambition, la morale, l'idéal social, etc.), en reniant tout, il devient paradoxalement plus fort.

L'exacerbation de la trivialité peut aussi toucher à l'inculture, à la limite de la barbarie. Comme cette scène où les enfants du village piègent le vieux Tu en l'obligeant à croquer une patate bourrée de merde de buffle et en choeur, ils gueulent: «Un-deux-trois, les propriétaires sucent la queue du peuple» (*ibid.*: 79).

Thiêp développe particulièrement cette tendance: la trivialité inculte. Les valeurs familiales sont renversées: le père reçoit un choc électrique, il jure contre ses propres enfants: «Enfants de salauds! C'est encore un coup monté contre moi. Vous souhaitez ma mort, mais vive l'oeil de Dieu, je vivrai centenaire» (Nguyễn Huy Thiêp 1995: 18). La violence verbale ne s'exprime pas seulement dans les jurons, mais également dans l'écart entre les paroles qu'échangent les membres de cette famille et les bons usages d'une société où la tradition familiale joue un rôle prépondérant. On a du mal à imaginer qu'un père puisse dire à ses enfants: «Entretenez-vous autant que vous voudrez, ce n'est pas moi qui vous en empêcherai!» (*ibid.*: 29) ou ce conseil qu'il donne à ses deux fils qui s'apprentent à se battre: «Prenez le marteau! ne frappez pas à la tête! S'il meurt, vous moisirez en taule tous les deux» (*ibid.*: 30).

Pour Thiêp, comme pour les autres auteurs, le sexe est à la fois légitimé par l'amour et lieu de débauche. Mais souvent il met plus d'accent sur la perversion de l'homme. Ainsi, Doài harcèle sa belle-sœur, leur père épie Sinh dans la salle de bain, Sinh fait un enfant tandis que son mari est stérile et l'enseignement que le père donne à son fils tient en ces mots: «L'homme n'a pas à rougir parce qu'il a une queue» (*ibid.*: 31). Cette perversion significative dénonce l'hypocrisie, la convention que comporte l'idée de la société saine que l'on prêche depuis longtemps.

Nous ne pouvons conclure qu'en citant ce propos de Bakhtine:

La vie est *une*, et tout entière «historique» ... le manger et le boire, l'accouplement, la naissance et la mort ne font pas alors partie des formes de la vie privée. C'est l'affaire de tous, elle est «historique», indissolublement liée au travail collectif, à la lutte contre la nature, à la guerre, commentée et représentée dans les mêmes catégories, les mêmes images (Bakhtine 1978: 353).

En quelque sorte, ces auteurs «montrent l'Histoire de façon familière», ils réécrivent l'histoire.

3. LA RÉÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Nous avons vu paraître tant d'ouvrages qui portent sur les grands épisodes de l'histoire nationale. C'est un thème inépuisable dû à notre fierté du passé riche en événements douloureux et héroïques à la fois. Aujourd'hui encore, ce passé préoccupe toujours nos écrivains. Cependant, la nuance est à noter: ils «écrivent contre». Les générations qui viennent après brisent les règles pré-établies, cherchent la nouveauté, assument donc la survie des anciens en se référant à eux, même si c'est pour faire le contraire, et c'est souvent le cas. Ils écrivent l'histoire vécue contre l'histoire officielle et par là-même posent la problématique du récit historique.

La vision de l'histoire dans la littérature des dernières décennies caractérisée plus haut¹⁴ ajoute de l'ampleur à ces changements car les conditions de création ont été considérablement changées. Réécrire l'histoire ne représente pas seulement une recherche formelle mais relève d'un véritable devoir de conscience envers la mémoire collective, la vérité et l'histoire. Le héros de Bao Ninh nous lance cet appel: «Il ne fallait rien oublier de cette guerre, de ce drame commun aux morts et aux survivants» (Bao Ninh 1994: 111).

La mémoire et l'histoire

En accordant à la mémoire une place importante, nos écrivains semblent vouloir recourir aux témoignages du passé, prétendre une reconstitution fidèle de la réalité, faire de leurs œuvres des récits de vie, des récits historiques. D'ailleurs, Bao Ninh parle toujours de la pulsion de la mémoire au cours de l'écriture et Ta Duy Anh se considère comme un chroniqueur: il ne fait que noter ce qui lui ont dit les témoins. Car c'est seulement dans la mémoire individuelle qu'on retrouve le temps vécu et à partir de là le temps historique (le «tiers-temps» selon Ricoeur) qui résulte de la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique.

La mémoire des individus est d'abord très vivace, surtout celle de la guerre. Le héros de Bao Ninh est entièrement passif: «Depuis la fin de la guerre jusqu'aujourd'hui, j'ai subi les tortures dévastatrices de ma mémoire, de souvenirs en souvenirs, de jour en jour, une nuit après l'autre. Combien d'années déjà?» (*ibid.*: 55) Mais même si la mémoire le détruit mentalement, elle lui permet d'avoir des repères, une identité, de l'énergie vitale: «il n'était plus qu'une ombre. Une ombre impuissante, incapable d'exister, une ombre dure, têtue qui continuait de vivre, adossée à l'inertie formidable, persistante de la mémoire» (*ibid.*: 125); ou encore: «La mémoire de l'amour, la mémoire de la guerre s'unissaient, devenaient désir de vivre, inspiration, l'aidaient à

¹⁴ Voir la première partie.

échapper au destin banal, pitoyable qui l'attendait après la guerre» (*ibid.*: 167).

Le désir de vivre est suscité par le désir d'écrire. Écrire devient un salut car c'est la seule façon de maîtriser cette force dévastatrice, de la rendre positive par la création. La mémoire devient alors créatrice. Kiên écrit grâce à la mémoire mais aussi à cause de la mémoire et pour la mémoire. Dans les pas des ramasseurs d'os, il retourne sur les lieux des combats et la guerre réapparaît dans ses rêves: «Les souvenirs, les squelettes pourris surgissent du fond de cette jungle. De son ombre naissent les légendes, les contes sur la vie des simples soldats. Elle inspire la poésie, les histoires, crée le ton des récits, le rythme des phrases, le frisson des mots». Dès lors, Kiên transforme la mémoire en Histoire: «Plongeant profondément dans la mémoire, dans la tristesse indestructible de la guerre, il vivra comme un destin son métier d'écrivain, il sera la voix de ceux qui se sont sacrifiés, le prophète des mois et des années mortes, l'annonciateur du passé» (*ibid.*: 208).

La remontée dans le temps au moyen de la mémoire nous retrace la biographie des héros et des «simples soldats», l'histoire est recrée à travers ces contes. Une histoire vécue contre l'histoire officielle, une histoire «vue d'enbas»: «D'un chapitre à l'autre, il écrivait la guerre selon son humeur, comme si elle n'avait jamais eu lieu, comme si personne ne la connaissait, comme si c'était sa guerre, à lui seul» (*ibid.*: 58) car l'intelligence de la mémoire collective n'est que la propre mémoire des individus.¹⁵

Dans *Le vieux Khô*, la question de la mémoire et de l'histoire est souvent traitée sous forme de métaphores.

En premier lieu, la structure narrative joue un rôle important. Le roman se divise en deux parties très disproportionnées en longueur. La première s'intitule «L'histoire principale ou en guise d'ouverture» et ne comprend que quelques pages. La seconde est nommée «Les récits annexes» et se compose de fragments d'histoires des personnages différents qui ont eu avec Khô un moment commun dans le passé. Les histoires différentes se tressent et petit à petit le parcours de Khô s'éclaire aux yeux du lecteur. Ce parcours est très brièvement résumé dans la première partie, ce qui peut être interprété comme la mise en abîme de l'histoire officielle (en parlant de l'origine du prénom de Khô, le narrateur nous fait un clin d'oeil: «l'histoire est souvent pleine d'obscurité et mieux vaut ne pas trop s'y fier»; Ta Duy Anh 1992: 10). Dans la tradition des récits historiques chinois, les «récits annexes» ne sont que des anecdotes destinées au plaisir des lecteurs tandis que les événements historiques exposés dans l'«histoire principale» sont enseignés et commentés. Or, dans *Le vieux Khô*, tout l'intérêt du point de vue du contenu réside dans «Les récits annexes». D'où la négation de l'histoire officielle. Nous ne pouvons

¹⁵ Une idée empruntée à Chamoiseau (1992: 44): «...mon intelligence de la mémoire collective n'est que ma propre mémoire. Et cette dernière n'est aujourd'hui fidèle qu'exercée sur l'histoire seule de mes vieilles chairs».

nous empêcher de rappeler ces paroles de Chamoiseau :

... tu dis «l'histoire», mais ça ne veut rien dire, il y a tellement de vies et tellement de destins, tellement de tracés pour faire notre seul chemin. Toi tu dis l'histoire, moi je dis les histoires. Celle que tu crois tige-maîtresse de notre manioc n'est qu'une tige parmi charge d'autres... (Chamoiseau 1992: 102).

Le travestissement de l'histoire officielle se joue également sur un autre registre. Par exemple, elle est définie dans la lettre de Hai Duy à son père :

Vous semblez être très fier de l'Histoire. Je vous demande si vous en savez quelque chose? Devant vos yeux il y a une peinture sur panneau et votre grandeur consiste dans le fait que vous croyez que c'est un vrai paysage. Dans la brume du passé flotte l'ombre de fantômes si puissants qu'ils règnent encore sur le présent. En vérité, votre contrée n'a jamais pu sortir de la fosse du passé pour faire les premiers pas, même s'ils sont faux, au moins dignes de l'humain (Ta Duy Anh 1992: 144-45).

Khô est tiraillé entre la fierté de ce passé qui avait changé sa vie («sa vie avait pris son envol à partir de ces grands bouleversements») et la douleur de reconnaître qu'il était sanglant («Quelque fois, il essayait d'expliquer les événements douloureux, comme la mort de son oncle par exemple. Mais il ne pouvait aller jusqu'au bout et il faisait mieux de l'oublier»; *ibid.*: 104). En tout cas, malgré lui, il est hanté par le passé.

De même, Tu Voc rentre au village de Đông à la recherche de son passé ou plutôt pour régler ses comptes avec le passé, un passé bien lointain. Le premier jeune villageois qu'il rencontre (le charretier) a oublié le nom du village de Đông Trua, et par là-même l'histoire parce que ce nom est historique: «Au début, le village n'était qu'une butte de terre où s'entassaient les charrues et les herses du chef du canton. Ses laboureurs et ses repiqueurs s'y reposaient à midi. D'où le nom de Đông Trua». ¹⁶ Tant de bouleversements ont eu lieu depuis ce temps-là; l'histoire s'enrichit et s'oublie en même temps: «Đông Trua s'appelle maintenant An Hoa. Les anciens ont dit que cette terre était en guerre perpétuelle, alors on lui a donné le nom de An Hoa» ¹⁷ (*ibid.*: 19).

L'histoire ne s'oublie pas seulement parce qu'on est jeune, mais également parce qu'on n'essaie pas de la préserver. Tu Voc demande à une vieille dame: «S'il vous plaît, quel est le chemin qui mène au village de Vuc?». Elle lui répond: «Vuc? C'est un ancien nom. Aujourd'hui, on numérote les villages. Il faut demander le hameau trois» (*ibid.*: 40). Il y a donc une volonté d'imposer l'oubli. Paradoxalement, le passé, l'histoire persistent dans la mémoire de celui qui est «exilé» et non de ceux qui vivent toujours sur place. Tu Voc en est victime, il est obsédé par le passé au point de tuer involontairement son frère. Plus de trente années vécues à l'étranger ne lui suffisent pas pour tourner la page.

¹⁶ Champs du midi (NdT).

¹⁷ Paix et conciliation (NdT).

À ce propos, à la fin du roman, l'auteur développe un détail quelque peu fantastique mais très significatif: les deux grandes familles du village de Đông se disputent une tombe.

Que c'est étrange! De l'antiquité à la modernité on ne se disputait que la nourriture, les femmes et le pouvoir. Et à Đông, des centaines de personnes se lançaient dans une guerre sanglante pour gagner un tas de terre! La dispute était persistante et acharnée à la fois mais aucun parti ne pouvait donner la preuve que les restes dans la tombe étaient les ossements de leur ancêtre. Les registres généalogiques, les maisons de culte, les stèles de pierre et les tableaux de bronze étaient tous perdus ou falsifiés dans un but mystérieux. Finalement, les jeunes de deux familles proposaient une solution effrayante: il valait mieux creuser la tombe, ils pourraient au moins voir à quoi ressemblait leur ancêtre (*ibid.*: 176-77).

Comme c'est une situation sans issue, ils enfreignent le tabou, ils creusent la tombe qui n'a pas été exhumée. Or, les coutumes de Đông veulent que les tombes des voleurs et des prostituées ne soient pas exhumées. Effectivement, ils trouvent un squelette de femme, et à côté, celui d'un chien. Quelqu'un désigne même le squelette de chien et dit: «C'est sans doute un mâle». Et le conteur conclut: «Pendant ces dizaines d'années, le village de Dong n'a donc pas de passé: alors d'où sort-elle, cette foule de vivants?».

Le nouvel engagement de l'écrivain

Réécrire l'histoire est ressenti dès lors comme un devoir et un salut. Nos écrivains retrace les épisodes de l'histoire nationale qui ont été souvent exaltés à outrance par le réalisme socialiste, en racontant des histoires d'hommes. Parfois c'est leur propre histoire vécue. La littérature devient alors un moyen de dévoilement, de *catharsis*.

Sur le chemin des ramasseurs d'os, Kiên, portrait fictif de l'auteur, revoit en rêve ses camarades, entend raconter de tristes destins comme l'histoire du couple de fous qui vit dans la jungle et qui, d'après un des ramasseurs, allait avoir un enfant. Kiên ne peut s'empêcher de penser que c'est Thinh, un de ses anciens compagnons, devenu fou à cause d'une bille d'une bombe antipersonnel qu'il a reçue dans son crâne. Écoutons ce dialogue des hommes de l'équipe:

– La folie n'est pas héréditaire. L'enfant grandira. On le retrouvera? ou il trouvera de lui-même les hommes.

– Espérons, dit un autre. Il faut bien une issue quelconque. A cette situation, aux situations analogues. Sans parler des situations pires.

– Les morts par exemple.

– Oui, même les morts. Il faut bien qu'on les sauve d'une manière ou d'une autre.

Effectivement, pensait Kiên... Il devait y avoir une issue, un chemin vers sa libération. Mais quel chemin? Quand le trouverait-il? (Bao Ninh 1994: 103).

Ainsi Kiên s'interroge. Ce chemin s'esquisse peu à peu. Quand Phuong est parti, Kiên a vécu des nuits de solitude: elle n'était plus là pour partager avec lui le même drame; et il comprend que son destin est de «vivre à l'envers» par l'écriture. Cette voie est ressentie comme la seule possible «purgation des passions». Et dans son for intérieur retentit un ordre: «Il faut écrire! Pour oublier, pour se souvenir. Pour se donner un but dans l'existence, une voie de salut, pour pouvoir supporter, garder l'espoir, continuer de vouloir» (*ibid.*: 151).

L'écriture est donc pour lui d'abord une planche de salut, puis une mission, la mission de sa vie:

... si seulement tout le temps qui lui restait à vivre pouvait être consacré à l'écriture, une mission qui n'avait d'autre but que de donner une forme sur le papier aux rêves, aux hantises, aux échos d'une époque qui agonisait, avec quel soulagement il retrouverait ce coin du fleuve, cette crête de la berge en pente d'où il se laisserait couler dans la mort où l'attendaient tant d'âmes chères (*ibid.*: 125).

Écrire consiste donc à restituer la mémoire des morts, mais aussi la mémoire de ceux comme Think que la guerre a condamné à jamais à vivre dans l'oubli, l'oubli de soi-même et l'oubli des autres.

Écrire aussi pour régler la dette de la vie: «Pour Kiên, cette dette, c'était le monde qui s'était cristallisé dans sa vie. Tout un monde, toute une époque, toute une Histoire, qui menaçaient de se volatiliser avec son corps, comme une injustice, un remords». Il faut raconter, graver dans la mémoire collective ce drame commun car oublier c'est risquer de recommencer les mêmes erreurs. Écrire donc pour recueillir des témoins de l'histoire. Ta Duy Anh rejoint ici Bao Ninh, en ce que l'écrivain note les histoires de Khô, «le dernier témoin digne de confiance d'un passé en train d'agoniser» (Ta Duy Anh 1992: 177).

CONCLUSION

Nous ne saurons mieux conclure que par le commentaire de cette analyse de Ricoeur:

Nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit (Ricoeur 1983: 143).

Le récit restaure l'homme. Ceux qui ont perdu ne meurent pas une deuxième fois. Les faire revivre dans la mémoire collective, c'est les sauver, les pardonner, les inscrire dans le temps et dans l'espace et par là-même nous situer dans le présent, nous projeter dans l'avenir.

Ces écrivains ont conscience de cette mission. Ils transforment les mots en art, un art qui relie tradition et modernité et s'interroge sur qui nous som-

mes, sur notre passé, sur le sens de notre existence, sur le sens même de l'écriture. Ils essayent d'en faire le lien, d'y attribuer une signification en donnant un ordre au désordre des mots, lui trouvant une forme qu'est leur récit.

Répondant à ma question relative aux motifs de l'écriture de *Le vieux Khô*, Ta Duy Anh écrit: «Il y en a qui pensent que j'ai voulu résumer un des épisodes les plus bouleversants de l'histoire nationale. C'est sans doute en partie mon intention. Mais ce qui m'a poussé à écrire *Le vieux Khô* vient d'une idée plus simple: *l'homme doit se méfier de la possibilité d'être privé du sens* – un possible toujours possible». Écrire donc pour chercher le sens de la vie. *Écrire, c'est être.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anonyme [Tertz, A.] (1959) Le réalisme socialiste. *Esprit*, fév., 335-67. Paris.
 Bakhtine, M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*. Paris.
 Berger, J. (1985) Réalisme socialiste. *Encyclopædia Universalis* 15, 706-8. Paris.
 Boudarel, G. (1989) Dissidences intellectuelles au Vietnam. *Politique aujourd'hui en Europe* (suppl. jan.), 2-7. Paris.
 Bao Ninh (1990) *Thân phận tình yêu*. Nxb Hôi nhà van, Hanoi.
 — (1994) *Le chagrin de la guerre* (trad. et préface par Phan Huy Duong). Arles.
 Chamoiseau, P. (1992) *Texaco*. Paris.
 Guardiola, D. et F. Altobelli (1995) La génération du chagrin. *Le Mékong*, juin, 15-18. Phnom-penh.
 Léandri, V. (1994) Hanoi: à travers l'archipel du renouveau littéraire. *Lettres de France Éditions* 7, 30-32. Paris.
 Nguyễn Huy Thiệp (1989) Không có vua, dans *Id.*, *Nhung ngon gio Hua tat*, 82-105. Nxb Van hoa, Hanoi.
 — (1995) *Il n'y a pas de roi* (trad. par K. Lefèvre in *Le coeur du tigre*). La Tour d'Aigues.
 Nguyễn Khắc Viện et Huu Ngoc (1979) *Anthologie de la littérature vietnamienne*, 4 vol. Hanoi.
 Ricoeur, P. (1983) *Temps et récit*. 1. *L'intrigue et le récit historique*. Paris.
 Ta Duy Anh (1992) *Lao Khô*. Van hoc, Hanoi.
 — (sous presse) *Le vieux Khô* (trad. Phan Phuong Anh et A. Guillemin).

SUMMARY

During the 1990s, a new tendency could be recognized in Vietnamese literature. It was born out of the reform process (*Doi Moi*), that is, the diplomatic and economic opening inaugurated by the Vietnamese Communist Party in 1986. Two novels, *The sorrow of war* (*Thân phận tình yêu*, 1990) by Bao Ninh, *The Old Kho* (*Lao Khô*, 1992) by Ta Duy Anh and the short story *There is no king* (*Không có vua*, 1989) by Nguyễn Huy Thiệp stand for this revival of Vietnamese literature. The latter is characterized, at the one hand, by the critical assessment of the country's history and the official attitude towards history during the last decades; on the other, literary and artistic creation is under scrutiny, especially with regard to 'socialist realism'. The innovations in the content and form of these works are illustrated by a new narrative style, combining the narrative techniques of the European novel, the Chinese historical novel and some characteristics of the Vietnamese folklore (tales and popular theatre).