

Les vies de Kiêu 翹 : chant , divination et création d'une œuvre dans le Vietnam contemporain¹

C'est dans le cadre d'une mission de l'EFEO, avec un rattachement au centre de Hanoï, que je me suis rendue au Vietnam du 18 janvier au 18 avril 2026 à la recherche des expressions populaires autour de Kiêu. Cette enquête s'inscrit dans la troisième partie de ma thèse, « *Les vies de Kiêu aujourd'hui : patrimoine, scène et résonances mondiales d'une figure féminine* ». Les deux premières parties de ma thèse s'intéressent à la construction de cette figure féminine, depuis son émergence dans les récits chinois de la fin de la dynastie Ming jusqu'à sa réécriture vietnamienne par Nguyễn Du à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, il s'agit ici de s'intéresser à ses prolongements contemporains hors du texte lui-même. Mon attention se porte sur les dispositifs sociaux, culturels et symboliques qui continuent à faire vivre la figure de Kiêu dans le Vietnam contemporain, une fois acquise la résonance nationale qui est aujourd'hui la sienne.

L'objectif était de construire progressivement un corpus à partir de ce que le terrain lui-même ferait émerger, les formes artistiques inspirées de *Kiêu* étant présentées comme l'une des principales singularités de la réception vietnamienne de l'œuvre. Ce sont d'anciens articles de presse qui m'ont fourni plusieurs pistes décisives. L'un d'eux affirmait que le *bói Kiêu* 卦翹 [divination par le *Kiêu*], présenté comme une pratique devenue rare, continuait à être organisé à la pagode Từ Hiếu 慈孝寺 à Hué durant le Têt. D'autres évoquaient le *hát Kiêu* 喝翹 [Chant du *Kiêu*] de l'ancien Quảng Bình, déjà décrit comme un patrimoine fragile et menacé. Les réseaux d'amateurs et de passionnés de culture vietnamienne ont également joué un rôle important dans la préparation du terrain. Le compte *Vietnamese Art in Paris* m'a notamment permis d'entrer en contact avec plusieurs interlocuteurs dont les indications ont enrichi notre compréhension des phénomènes étudiés. C'est également dans ce contexte que le *tranh Kiêu* 幀翹 [les illustrations du *Kiêu*] de Nguyễn Đăng Chế nous fut signalé comme

¹ J'ai bénéficié pour ce terrain d'un co-financement de l'EFEO, de l'IFRAE et de l'Ecole Doctorale 131 de l'Université Paris Cité ainsi que du soutien institutionnel de M. Philippe Le Failler. M. Emmanuel Poisson, mon directeur de thèse, Mme la professeur Đoàn Cẩm Thị, Nicolas Heni-Trinh Duc, M. Trần Văn DDũng, Ma Jiandong, M. Nguyễn Đan ChChè, les religieuses de la pagode Từ Hiếu, M. Chu Văn Phú, M. Trần Nam Giang, Mme Phạm Hải Yến, Mme Nguyễn Hương Liên, M. Vũ Trọng Hùng, M. Đinh Sỹ Tài, M. La Quốc Bảo, M. Lê Thắng ont contribué par leur aide multiforme à la réalisation de ce travail entre Hanoï, Bắc Ninh, Hà Tĩnh, Hué et l'ancienne province de Quảng Bình. Qu'ils en soient remerciés.

particulièrement significatif en raison de son inscription dans la tradition du *tranh Đông Hồ* [les estampes du village *Đông Hồ*].

I. Le *tranh Kiều* 幀翹 de *Đông Hồ*

Un terrain rendu difficile par la temporalité du Têt

Je me rendis ainsi dans la province de Bắc Ninh, située aux alentours de Hanoï où se trouve le village de *Đông Hồ*. Sachant qu'un *tranh Kiều* était conservé dans l'atelier de Nguyễn Đăng Ché, je souhaitais visiter les ateliers des quatre familles qui perpétuent encore cet art, dont la conservation demeure souvent décrite comme fragile. Lorsque nous nous rendîmes à *Đông Hồ* le 9 février, nous découvrîmes un village aux ateliers fermés en raison de l'approche du Têt, la fête de la nouvelle année lunaire. Par chance, à quelques pas de l'atelier que nous cherchions, se trouvait justement Nguyễn Đăng Ché devant sa maison qui accepta de nous en ouvrir les portes.



Figure 1. Nguyễn Đăng Ché à sa table de travail, entouré de papiers rouges calligraphiés et de rouleaux destinés aux célébrations du Têt. Đông Hồ, 9 février 2026.

Vêtu d'un long manteau gris qui le protège encore de la fraîcheur de février et coiffé d'une chapka de fourrure, le vieil homme se tient remarquablement droit. Après nous avoir accueillis, il fouille quelques instants dans ses tiroirs à la recherche du matériel nécessaire pour nous faire la démonstration de son savoir-faire. Entouré de sinogrammes, évoluant parmi les pinceaux, les papiers rouges et les caractères propitiatoires du Nouvel An, il semble

incarner à lui seul cette tradition où se rencontrent culture populaire et héritage lettré. Cette alliance confère à sa présence une certaine aura, comme si l'ancien monde des lettrés continuait à affleurer dans les gestes les plus ordinaires.

- *Le tranh Kiều 淸翹 dans l'univers du tranh Đông Hồ*

Il se dirige ensuite vers trois bols de craie brune, rose et blanche et nous montre comment leur effritement produit cette fine poudre irisée et lumineuse qui donne aux estampes leurs couleurs chatoyantes. Au creux de sa main se niche alors une poussière blanche d'une grande finesse. Puis, il s'assoit à sa table devant un grand bloc de bois et une spatule afin de nous montrer comment la matrice xylographique est minutieusement affinée. Cette matrice permet ensuite la reproduction des dessins en grand tirage. Il s'excuse toutefois de l'absence des ouvriers, qui ne nous permet pas de prendre pleinement la mesure de l'ampleur du processus de fabrication.

Il nous explique qu'autrefois l'ensemble du village prenait part à la production de ces célèbres *tranh Tết* [estampes du *Tết*]. La guerre détruisit cependant une grande partie des ressources matérielles et des équipements indispensables à leur fabrication, et il fallut de longues années pour reconstituer ce qui faisait l'identité même de la communauté.

Lorsqu'il revint au village après trente années d'enseignement à l'Université des Beaux-Arts de Hanoï, il constata que ce savoir-faire était en voie de disparition et ne se transmettait presque plus. Il décida alors de consacrer son énergie à sa préservation en formant sa fille, son gendre et ses petits-enfants. Il assurait ainsi la continuité d'une tradition familiale séculaire, qu'il considère comme une composante essentielle de l'identité du village et de la sienne propre. Cette volonté de transmission se donnait également à voir dans l'espace d'exposition. Derrière une vitrine destinée à établir un pont entre ce savoir-faire vietnamien et un public étranger, étaient présentés son parcours ainsi que des images de ses enfants et de ses petits-enfants au travail, illustrant la continuité d'une tradition familiale et artisanale. Il nous présenta ensuite les différentes estampes proposées à la vente dans son atelier, parmi lesquelles figurait une œuvre de sa propre création, puis, se dirigea alors vers un classeur mural qui conservait les estampes de l'atelier. Quelques-unes étaient consacrées à des sujets littéraires, notamment au *Lục Vân Tiên*. Parmi elles figurait l'estampe dont on m'avait parlé, illustrant le *Truyện Kiều* 淸翹.

Lorsque nous l'interrogeâmes au sujet de la série *Bộ tranh truyện Thúy Kiều – Kim Trọng*, son attitude se fit plus méditative. Il nous expliqua qu'il s'agissait du premier ensemble d'estampes grâce auquel il avait appris son métier et insista moins sur les épisodes du récit que sur leur organisation en séquence, caractéristique de ce type de production. Il évoqua enfin avec émotion un ami français, aujourd'hui disparu², qui, fasciné par ces estampes, lui en avait commandé de très grands formats avant d'acquérir l'ensemble des dessins réalisés par l'atelier.



Figure 2. *Bộ tranh truyện Thúy Kiều Kim Trọng* (« Série d'estampes illustrant l'histoire de Thúy Kiều et Kim Trọng »), photographié dans un classeur mural de l'atelier répertoriant les estampes constitutives du patrimoine familial. Elles sont toujours produites et commercialisées aujourd'hui.

Aussi, si ces images constituent un support de transmission du récit, elles en proposent également une lecture particulière qui inscrit l'histoire de *Kiêu* dans un ordre social intelligible pour le spectateur.

II. Le bói Kiều 卦 翹 de la pagode Từ Hiếu 慈孝寺

Temporalités du bói Kiều 卦 翹

Mon enquête de terrain s'est organisée autour du troisième jour du Têt, à partir d'articles de presse signalant la rareté du bói *Kiêu* de la pagode Từ Hiếu. Sur place, les moines m'indiquèrent que les consultations avaient eu lieu les deux jours précédents, tandis qu'une religieuse du Ni xá [monastère] de Diệu Trăm me permit d'effectuer un tirage individuel

² Il s'agissait de Jean-Pierre Pascal, ancien directeur du CERS et auteur de *Estampes du Vietnam*, 2017.

avant de m'inviter à la cérémonie communautaire du 1er mars. La chronologie de ces différentes pratiques, ainsi que les liens exacts entre le *bói Kiều* de Từ Hiếu et celui de Làng Mai, demeurent encore à préciser, bien que la pagode soit considérée comme le *tổ đình* (« temple racine ») de cette communauté.

Du tổ đình à la salle de méditation

J'ai pensé ainsi, à un moment, que ma recherche s'était légèrement déplacée et que j'assistais à une autre cérémonie. Pourtant, la séance du 1er mars devait être précédée d'une promenade méditative traversant la pagode Từ Hiếu, inscrivant la visualisation de l'espace comme partie intégrante de la performance et confirmant sa place de *tổ đình* au sein de cet univers spirituel.

Je m'y suis rendue tôt le matin. La communauté monastique s'était ainsi réunie ce dimanche-là avec les laïcs venus pour l'occasion. Le point de départ se situait au *ni xá*, d'où nous marchions silencieusement en groupe. L'ensemble des fidèles étaient vietnamiens, à l'exception d'un participant australien. Nous passons alors lentement devant la porte monumentale de la pagode Từ Hiếu.

Nous entrons progressivement dans la forêt de pins. Le silence des corps enveloppant la communauté et la concentration de l'esprit permettent une forme d'extension corporelle. Le pépiement des oiseaux, le bruissement des ailes, tandis que les majestueux arbres se dressent autour de nous, semblent faire entrer progressivement les fidèles dans un état contemplatif, soutenu par ce bois et ces ailes qui paraissent inviter à embrasser l'environnement au-delà du corps. Un arrêt est soudain marqué à la *nhà thủy tạ*, le pavillon sur l'eau. Si certains restent plongés dans la contemplation du paysage, un signal invisible semble alors engager les participants à échanger gaiement quelques nouvelles et à s'interroger sur la présence ou l'absence de certains habitués.

Puis, après quelque temps, les nonnes nous invitent à dépasser le pavillon pour passer devant le sanctuaire principal et son esplanade, avec l'arbre à vœux, avant de traverser l'espace où se trouvent les vingt-quatre tombes des eunuques de la dynastie Nguyễn où l'on peut encore observer les encens brûler en l'honneur de ce culte des ancêtres. Cela marque un peu plus l'empreinte de la pagode dans cette piété filiale, selon une configuration assez singulière. Privés de descendance en raison de leur condition, les eunuques se trouvaient dans

l'impossibilité de perpétuer eux-mêmes leur culte ancestral. La pagode Tùr Hiếu assurait alors leur propre culte afin d'en permettre la perpétuation et l'activation communautaire. Le résultat de cette réintégration du marginal pouvait encore s'observer aujourd'hui à la faveur des encens toujours brûlants sur les tombes.

Une fois passé le cimetière des eunuques, nous franchissons la grille qui sépare les deux monastères - souvent désignés sous le même nom en raison de leur unité - puis montons vers la salle de méditation afin de procéder au *bói Kiêu*.

Alors que nous venons de quitter les jardins et l'architecture bouddhique de Hué de la pagode Tùr Hiếu dont l'esthétique répond à des codes sino-vietnamiens particulièrement élaborés, la salle de méditation offre un contraste saisissant. Dominée par une composition symétrique, claire et aérée, dans laquelle les espaces vides occupent une place essentielle, l'œuvre semble, au premier regard, effacer les marqueurs culturels les plus immédiatement perceptibles du lieu. Pourtant, un examen plus attentif révèle qu'elle prolonge certains éléments constitutifs de la pagode, notamment les inscriptions de la porte à trois entrées ainsi que la place singulière accordée aux ancêtres dans le rapport à la piété filiale. L'intervention s'inscrit ainsi dans une continuité avec le site, dont elle constitue un prolongement dans une écriture visuelle contemporaine.



Figure 3. L'espace de la salle de méditation est structuré autour d'un autel principal consacré au Bouddha avec à sa gauche un autel dédié à Thích Nhất Hạnh et à sa droite un autel consacré à Bodhidharma. Au premier plan figure la vasque contenant les cartes utilisées lors des consultations.

Par ailleurs, les vidéos diffusées par les communautés de Làng Mai à l'étranger montrent souvent des salles organisées selon des principes comparables, comme si quelque chose de ce lieu continuait à circuler bien au-delà de son implantation originelle.

Le vers devenu oracle

C'est dans ce contexte que débute le rituel du tirage du *bói Kiều*. Les fidèles s'installent près de la cloche et certains se portent volontaires. Devant l'autel du Bouddha encadré par les portraits de Bodhidharma, considéré comme le premier patriarche du bouddhisme *Thiền tông* 禪宗 et de Thích Nhất Hạnh, principal artisan de la diffusion et de la formalisation contemporaine de cette pratique, ils effectuent trois inspirations profondes, s'assoient, posent leurs mains sur le rebord de la cloche, respirent trois fois en pleine conscience puis tirent un oracle.

La séance ne durant qu'une heure, tous les participants ne purent passer ; seuls trois d'entre eux tirèrent un oracle. Les autres occupaient une position d'observateurs, accueillant la parole interprétative et consolatrice du moine ou de la nonne. Pour ma part, j'avais déjà dans ma poche la carte que j'avais tirée lors de ma visite à la pagode, le troisième jour du *Tết*. Les nonnes m'avaient alors proposé d'attendre la fin de la sieste pour que les religieuses qui ont une connaissance particulière de l'œuvre puissent m'en donner une interprétation en privé ou conserver cette carte jusqu'à la séance communautaire du premier mars. C'est cette seconde option que j'avais choisie. Ce jour-là, la séance était filmée et probablement retransmise en direct ; je n'osai donc pas y participer et demeurai simple observatrice du rituel.



Figure 4. Enveloppe de tirage et carte de l'oracle n° 116 que j'ai tiré lors de ma participation au rituel du *bói Kiều*. La carte reproduit les vers 2731 et 2990 du *Truyện Kiều* et une illustration sans doute inspirée de la scène des retrouvailles où Kim Trọng est entouré de Thúy Kiều et de Thúy Vân.

Il s'agit de deux vers placés l'un en dessous de l'autre suivant le tandem cause-résultat (situation présente ou amenée à l'avenir). La cause, c'est Nguyễn Du qui conseille sur la manière de se réaliser et de transformer la situation. Le vers obtenu est ensuite psalmodié selon un *ngâm*, forme de déclamation poétique qui semble tout à la fois l'extraire de son contexte littéraire d'origine et lui conférer une portée rituelle. Puis, après l'interprétation, chaque personne effectue une prosternation de gratitude.

À la fin de la consultation, les vers étaient écrits au pinceau, dans un geste qui n'est pas sans évoquer la tradition de calligraphier les *liễn xuân* lors du Nouvel an, tracés certes en *quốc ngữ* mais selon une écriture stylisée. Ainsi, les séances de *bói Kiều* apparaissent comme des moments où fleurit toute une constellation d'arts gravitant autour de Kiều : le *tranh Kiều* avec les images des cartes, le *ngâm Kiều* avec la récitation psalmodiée des vers, le *bói Kiều* avec leur interprétation, mais aussi l'écriture calligraphiée de la fête du printemps. Le texte permet alors à chacun de projeter sa propre situation dans la langue des vers et d'y retrouver quelque chose de lui-même.

III. Kiều chantée aux frontières des mondes : le *hát Kiều* 喝翹 de l'ancien Quảng Bình

Un patrimoine fragile

Des articles de presse consacrés à l'intégration du *hát Kiều* aux festivités du troisième mois lunaire, dans une perspective de sauvegarde d'une pratique présentée comme menacée, m'ont fait découvrir le *hát Kiều* de l'ancien Quảng Bình³. Si plusieurs interlocuteurs désignaient plutôt le *Tết* comme son principal temps de déploiement, je choisis néanmoins de me rendre sur place du 13 au 15 avril 2026, (le festival avait lieu le week-end du 17 date de ma fin de mission) à la veille des célébrations dédiées à Liễu Hạnh, afin d'étudier cette pratique et, si possible, d'assister à une répétition.

Au cours des échanges préparatoires, j'ai rapidement porté mon attention sur le club de Quảng Kim, fréquemment présenté comme l'un des foyers les plus anciens et les plus actifs du *hát Kiều*. Grâce à l'aide d'un acteur touristique local, j'ai pu entrer en contact avec le président du *Câu lạc bộ Hát Kiều* [club de Hát Kiều] avec qui j'ai échangé autour de sa pratique et de sa troupe. Paysans pour la plupart, ils travaillent la terre avec ardeur. C'est la passion qu'ils

³ Depuis la récente réorganisation administrative, cette province est rattachée à Quảng Trị.

portent à cet art et la volonté de le voir perdurer qui motivent les nombreuses heures qu'ils lui consacrent. Le chef chanteur proposa alors de nous faire assister à une répétition organisée à son domicile car la *nhà văn hóa* du village, lieu habituel des répétitions, était temporairement mobilisée pour la délivrance des titres fonciers (*thẻ đồ*). Cette rencontre devait être suivie d'une visite de son village natal afin de mieux comprendre les origines locales du *hát Kiều*. Pourtant, cette rencontre ne put avoir lieu. Cette même personne qui avait facilité la prise de contact, nous signala qu'en tant qu'élément inscrit au registre du patrimoine culturel immatériel national depuis le 10 novembre 2023, le *hát Kiều* faisait désormais l'objet de procédures particulières lorsqu'il est destiné aux chercheurs étrangers. Les praticiens eux-mêmes n'évoquèrent jamais ces restrictions et se montrèrent au contraire particulièrement ouverts au partage de leurs connaissances.

Les lieux de la performance

Le *hát Kiều* s'inscrivant dans un espace dont l'histoire a été profondément façonnée par le Hoành Sơn, chaîne montagneuse séparant les provinces de Hà Tĩnh au nord et de Quảng Bình au sud, je souhaitai me rendre au Đèo Ngang, le col qui en constitue le principal franchissement. Je me trouve alors face à l'imposante silhouette du Hoành Sơn Quan, porte monumentale de quatre mètres de hauteur dressée sur ce qui fut pendant très longtemps le seul point de passage entre les deux provinces. Dans le *Khu vực Hoành Sơn Quan* (« quartier de la porte du Hoành Sơn »), un texte gravé sur une stèle datant de 2017 affirme notamment « Hoành Sơn ngăn cách một phương đất trời », (« Le Hoành Sơn partage en deux un même horizon de terre et de ciel. ») La stèle présente ainsi cette frontière comme constitutive d'une identité façonnée par la distance et la continuité tout à la fois, une identité qui se perpétue tout en demeurant dans une forme d'attente. Face à elle se trouve un petit autel que j'ai supposé être associé à la déesse Liễu Hạnh.

Je descendis ensuite au pied la montagne Hoành Sơn où se trouve le *đền* Thánh Mẫu Liễu Hạnh là où elle aurait ouvert une auberge pour accueillir les voyageurs contraints de franchir ce passage difficile et instable lors de sa troisième descente sur terre. Mon objectif premier était d'identifier l'emplacement où se déroulaient les représentations de *hát Kiều*. À mon arrivée, le site était en pleine effervescence : les préparatifs du festival battaient leur plein. Des ouvriers installaient les panneaux annonçant les *lễ hội* prévus pour le week-end, tandis qu'à l'intérieur du sanctuaire, de nombreuses femmes et de nombreux hommes s'affairaient aux derniers préparatifs.



Figure 5. Entrée secondaire « Hoành Sơn Linh Từ » du temple de la Sainte Mère Liễu Hạnh à Đèo Ngang, photographiée durant les préparatifs des festivités du troisième jour du troisième mois lunaire. Les câu đối disposés de part et d'autre du portique proclament : « La puissance sacrée des Trois Passes protège durablement montagnes et fleuves ; la majesté renouvelée du temple resplendit sous le soleil et la lune » (三關威鎮壽山河, 廟貌壯新彰日月) ; « Réceptacle des souffles spirituels et des plus hautes vertus, ses traces sacrées parmi les femmes sont sans égales au monde ; manifestant une puissance miraculeuse, sa renommée de mère exemplaire est reconnue sous le ciel entier » (鍾靈毓秀女中聖跡世間無, 顯應英威名跡母儀天下有). Cette entrée, par laquelle j'ai accédé au site lors de mon enquête, ne correspond pas au parcours habituellement emprunté par les visiteurs lors des festivités. Photographie de l'auteure, février 2026.

Passé le portique, je découvris le cœur historique du complexe cultuel, considéré comme la partie la plus ancienne du temple et dédiée à Liễu Hạnh. Une femme vint à notre rencontre afin de s'enquérir des raisons de notre présence. Après avoir appris l'objet de ma visite, elle indiqua l'emplacement où devaient se tenir les représentations de *hát Kiêu*, installées précisément devant ce premier sanctuaire et nous donna également les coordonnées du professeur de *hát Kiêu* qui assurait la transmission de cette pratique auprès des jeunes générations, notamment en préparant plusieurs enfants du village aux festivités à venir. Cette rencontre m'a permis d'obtenir un entretien l'après-midi, juste avant que je prenne mon train du retour le soir.

Je me dirige vers l'espace où se tiennent les performances de *hát Kiêu*, devant le premier temple du complexe en empruntant le cheminement des visiteurs afin de saisir la manière dont le lieu se révèle progressivement à leur regard. Je longe alors le petit lac de l'entrée et me trouve face aux *Trụ biểu*, quatre piliers monumentaux qui marquent l'accès au temple. En progressant, j'observe sur l'esplanade devant le premier temple, sous la tente dressée pour les festivités, plusieurs éléments qui paraissent destinés au montage des trônes de la déesse, ce qu'il me reste toutefois à vérifier. Il semblerait alors que cet espace situé devant le premier

temple du complexe remplisse une fonction d'accueil. Situé juste avant le cœur spirituel du site, c'est devant cet édifice que se déroulent habituellement les performances de *hát Kiều*, les discours des autorités locales ainsi que diverses manifestations culturelles organisées lors des *lễ hội*. Cet entremêlement du cultuel de l'identité locale et du paysage dans lequel s'inscrit cette communauté semble alors trouver son prolongement dans le premier sanctuaire de l'édifice magnifiant tout à la fois la déesse, le paysage de Hoành Sơn et l'identité vietnamienne.



Figure 6. Entrée du temple Hoành Sơn, marquée par quatre piliers monumentaux (Trụ biểu). Cette esplanade est également le lieu où se déroule le Hát Kiều



Figure 7. À quelques jours des célébrations, différents éléments de mobilier rituel sont rassemblés sous la tente installée devant le premier temple.

Lorsque j'appris que le *hát* était également performé une fois par mois à la maison culturelle (*Nhà Văn hóa*), je voulus visiter ce lieu pour comprendre son inscription dans l'espace. Lorsque j'entre dans la cour de la maison communale, une vieille paysanne vanne le riz qui en occupe près de la moitié. Des motos sont garées à l'entrée tandis qu'un cercle d'hommes échange et rit. Non loin d'eux, un petit garçon court, tout heureux, offrant sa tête au soleil. La vie quotidienne semble ainsi se déployer sans rupture avec les autres usages du lieu.



Figure 8. Employées chargées de la délivrance des titres fonciers. On peut observer, au centre de l'image, une affiche représentant les praticiens de Hát Kiêu de Quảng Kim.

À l'intérieur, un grand nombre de femmes sont occupées à une activité qui semble correspondre à l'écriture des titres fonciers (*thẻ đỏ*) évoquée par le chef chanteur de *hát Kiêu*. Au centre du mur de droite, une affiche consacrée au *hát Kiêu* de Quảng Kim, présentant les visages de ses praticiens opère comme un dispositif de visibilité et de légitimation.

Cette coexistence entre affichage culturel, activité bureaucratique et vie quotidienne, perceptible également dans la cour où se croisent travail agricole et interactions sociales, semble faire de la maison communale un lieu où se condensent différentes dimensions de la vie locale sans jamais se dissocier complètement les unes des autres.

Le lầy Kiều à l'école du village de Quang Kim

C'est à l'école de Quảng Kim, où nous avons rencontré Trần Nam Giang, enseignant impliqué dans sa transmission auprès des élèves du village que ma compréhension du *hát Kiều* s'est principalement construite. Après un entretien enregistré d'environ une heure, celui-ci nous fit assister à plusieurs performances réalisées par ses élèves.

Je fus très intéressée par la définition que Trần Nam Giang nous donna de cet art qu'il désignait comme le *lầy Kiều*. (Les différents interlocuteurs avec qui j'avais échangé autour de cela désignaient cet art tantôt par *lầy Kiều* tantôt par *hát Kiều*). Il expliquait notamment que le *lầy Kiều* pratiqué à Quảng Kim ne consistait pas uniquement à réemployer quelques vers du poème de Nguyễn Du dans un nouveau contexte d'énonciation. Le terme pouvait également désigner des adaptations plus larges de l'intrigue, accompagnées musicalement et intégrées à une véritable dramaturgie. À l'inverse, le *ngâm Kiều* conservait généralement une plus grande fidélité au texte original. Il expliqua alors que les anciennes représentations du *Truyện Kiều* pouvaient autrefois se déployer sur plusieurs nuits, voire une semaine entière. Les guerres, les déplacements de population et les ruptures de transmission auraient cependant entraîné la disparition d'une partie importante du répertoire. Les anciens du village auraient alors entrepris un travail de collecte et de reconstitution fondé sur leurs souvenirs d'enfance, ne permettant de restituer qu'environ les deux tiers des textes originaux.

Un duo d'élèves d'abord et une jeune fille revenue spécialement pour l'occasion à l'appel du professeur, en raison de ses remarquables aptitudes vocales, notamment dans l'art du *ca trù*, nous a-t-il dit, vinrent nous interpréter des extraits du *Hát Kiều* qui furent enregistrés. Ce n'est qu'après notre visite que je les ai reconnues parées des mêmes atours dans plusieurs articles de presse consacrés aux célébrations de Thánh Mẫu Liễu Hạnh. Je compris alors que ces démonstrations participaient à la préparation des festivités organisées du premier au troisième jour du troisième mois de l'année lunaire.



Figure 9. Interprétation d'extraits de Hát Kiều par deux jeunes participantes vêtues de leurs costumes d'apparat. Il s'agit des mêmes interprètes qui devaient ensuite se produire lors de la cérémonie d'ouverture de la fête dédiée à Liễu Hạnh.,.

Si ces productions sont réalisées dans un cadre scolaire et pédagogique, leur observation n'en demeure pas moins significative dans la mesure où elles sont également intégrées aux célébrations de Liễu Hạnh. Je ne dispose pas, à ce stade de l'enquête, d'un accès suffisamment large aux documents (texte des chansons, dossier le classant comme patrimoine immatériel) et performances des praticiens eux-mêmes. Ce sont des éléments à affiner.

Conclusion

Le parcours qui m'a conduit du Nord au Centre du Vietnam a permis d'observer des expressions très différentes du *Truyện Kiều* 傳翹, chacune ancrée dans des territoires, des communautés et des pratiques particulières : elles développent sa propre lecture de *Kiêu* en fonction des milieux dans lesquels elles s'inscrivent.

Un premier élément commun réside dans leur association à des temporalités particulières. Le Têt apparaît comme un moment privilégié pour le *bói Kiều* et semble également jouer un rôle important dans la pratique du *hát Kiều*. Quant au *tranh Kiều*, bien qu'il puisse être acheté tout au long de l'année, il demeure associé à l'univers du *tranh Têt*, [images du Têt] dont il partage certains cadres de diffusion.

Ces pratiques sont également souvent évoquées à travers le vocabulaire de la sauvegarde et de la disparition. Le *tranh Đông Hồ* comme le *hát Kiều* sont aujourd'hui inscrits dans des dynamiques de patrimonialisation qui s'accompagnent d'un discours récurrent sur la fragilité de leur transmission, à l'exception du *bói Kiều* réinterprété dans le cadre de la communauté de Làng Mai et à la diffusion internationale.

Il convient de souligner le caractère situé de ces observations. Chacune des pratiques étudiées s'inscrit dans une configuration locale particulière qui met en lumière plusieurs foyers de pratique de pratiques où l'œuvre continue d'être investie, réinterprétée et transmise à travers des formes culturelles profondément ancrées dans leur territoire. Ainsi, si ce séjour a permis de dégager un premier corpus particulièrement riche pour la troisième partie de ma thèse, un nouveau terrain au Vietnam serait souhaitable afin d'affiner les observations recueillies et de poursuivre l'enquête engagée.