

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'USAGE DU FRAGMENT DANS *RU* (2009) DE KIM THÚY COMME MÉCANIQUE
DE MAINTIEN AU SEUIL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
EANG-NAY THEAM

JUIN 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

D'abord, à Daniel Chartier. Merci de m'avoir fait confiance et de m'avoir toujours appuyée dans mes démarches. La rigueur dont tu as fait preuve, la justesse de tes commentaires et la patience que tu as démontrée tout au long de mon parcours, alors que celui-ci s'éternisait toujours, m'assurent que je n'aurais pas pu trouver meilleur directeur.

À mon tyran, Olivier. Ce mémoire n'est pas que le mien. Sans ton règne, ta surveillance sans faille et tes nombreuses sanctions, je n'y serais jamais arrivée. Mais surtout, merci pour ton soutien inébranlable. Je t'aime.

À mes « BFFs ». Les nombreux moments passés en votre compagnie à vous entendre dire n'importe quoi sont parmi les meilleurs de mon parcours universitaire. Yannick, Marc-Antoine, je ne doute pas que vous serez toujours là.

À Myriam, à Katheryn et à Mélissa. Vos commentaires et vos réflexions me permettent de dire que j'ai enfin terminé. Merci pour votre disponibilité et pour tout le temps que vous m'avez dédié.

En particulier, à ma sœur Houy. Merci pour toutes ces révisions à des heures improbables, pour tous ces courriels nocturnes. Maintenant, allons manger autant d'huîtres que nous le souhaitons.

À Valérie et à Marie-Ève. Merci d'avoir répondu à mes nombreuses questions et d'être toujours restées à mes côtés lors des cours même si je mangeais souvent trop et probablement bruyamment.

À Lise et à Marie-Rose. Merci pour tous les projets stimulants que nous avons menés ensemble.

Un amour profond pour ma petite surprise de 2018. Grâce à toi, j'ai pu trouver la motivation nécessaire pour mener ce projet à terme. Ma petite Coralie. Je t'aimerai toujours.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LA POÉTIQUE FRAGMENTAIRE DANS RU	11
1.1. Le fragment : quelques éléments de problématique	11
1.1.1. Le fragment : quelques éléments de définition.....	13
1.1.2. Le fragment : quelques éléments du multiple.....	18
1.2. Lire le fragment, une lecture de l'ambiguïté.....	20
1.2.1. La lecture du fragment à la jonction des théories.....	22
1.2.2. Une question de lisibilité.....	25
1.2.3. La multiplicité comme acte de lecture.....	26
1.2.4. Tout dire avec peu; la thématique de la transmission.....	27
1.3. Les vides du texte	30
1.3.1. Les blancs.....	32
1.3.2. Les non-dits.....	34
1.4. <i>Ru</i> , écriture de la pluralité	38
1.4.1. Une écriture de l'association.....	39
CHAPITRE II POUR UNE POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX DANS RU.....	42
2.1. L'entre-deux : quelques éléments de problématique	42
2.2. La difficile question des origines	48
2.3. <i>Ru</i> , une œuvre de l'entre-deux	51
2.3.1. L'entre-deux culturel	55
2.3.2. L'entre-deux langagier.....	59
2.3.3. L'entre-deux identitaire	64
CHAPITRE III ENTRE FRAGMENTATION ET RECONSTRUCTION, POUR LE PASSAGE DE LA MÉMOIRE INDIVIDUELLE À LA MÉMOIRE COLLECTIVE DANS <i>RU</i>	69
3.1. La mémoire : quelques éléments de problématique	70
3.1.1. La juste mémoire : les usages et les abus	73
3.2. La mémoire comme fondement de l'identité	77

3.2.1. Les espaces liminaires comme lieux de construction.....	81
3.3. Le devoir de mémoire	82
3.4. Témoignage voilée, la question de la postmémoire	87
3.4.1. Hommage à toutes ces femmes d'une vie.....	91
3.4.2. Exister à travers le regard.....	93
CONCLUSION	97
BIBLIOGRAPHIE	103

RÉSUMÉ

Publié en 2009, *Ru*, premier ouvrage de l'écrivaine québéco-vietnamienne Kim Thúy, raconte le parcours de An Tinh, enfant réfugiée, qui quitte avec sa famille le Vietnam communiste pour la ville de Granby, au Québec. Bien que le récit relaté intègre des éléments de la vie de l'auteure, *Ru* n'est pas étudié ici comme une œuvre autobiographique, mais bien comme un texte de fiction.

L'hypothèse soutenue dans ce mémoire est que l'écriture fragmentaire, telle que pratiquée par Thúy, participe à la construction de l'identité éclatée de la narratrice. Cette identité est caractérisée par la notion de l'entre-deux et se manifeste notamment par une langue et une culture doubles. Des alternances entre le passé et le présent, entre l'ici et l'ailleurs, entre le Québec – terre d'accueil – et le Vietnam – terre natale – marquent le récit de An Tinh. À l'aide des nombreux chapitres, la narratrice partage les récits de vie des différentes personnes qu'elle a pu croiser tout au long de son parcours. De sorte que, le temps d'une narration, An Tinh (re)donne vie à des oubliés de l'Histoire.

Nous travaillerons, dans le premier chapitre, la notion de fragment. De ce fait, nous retracerons les origines du fragment ainsi que les enjeux de sa théorisation. Les travaux de Pascal Quignard, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Françoise Susini-Anastopoulos, Ginette Michaud, Maurice Blanchot et Roland Barthes ont alimenté nos réflexions. Ainsi, nous affirmerons que *Ru* est un texte dont la pratique d'écriture fragmentaire insiste sur ce que nous verrons comme les vides du texte, caractérisés par des blancs et des non-dits.

Le second chapitre insistera sur la notion de l'entre-deux telle qu'étudiée, entre autres, par Daniel Sibony et Régine Robin. Nous avancerons que le récit de An Tinh met de l'avant un personnage dont les origines sont troubles. Nous nous attarderons sur trois manifestations de l'entre-deux en particulier : culturel, langagier et identitaire. L'analyse de l'entre-deux caractérisant la narratrice donnera à voir un personnage en constante reconstruction identitaire.

Enfin, le troisième chapitre abordera la mémoire et le concept de transmission. Nous étudierons le désir de la narratrice de raconter les autres et ce, par le biais de l'intégration de multiples voix narratives dans le récit principal. Nous verrons que, ce faisant, il y a un passage. An Tinh fera de sa mémoire individuelle une mémoire collective vietnamienne. Les propositions de Marianne Hirsch sur la postmémoire contribueront aussi à nos réflexions. Bien que, dans *Ru*, la narratrice ne vit pas directement tout ce qu'elle relate, son discours ne perdra pas de sa légitimité. La volonté, chez la locutrice, de relater des expériences autres que les siennes sera étudiée d'après les écrits de Paul Ricœur – notamment sur la juste mémoire.

Mots-clés : Kim Thúy, *Ru*, littérature québécoise, fragment, entre-deux, mémoire, postmémoire, transmission, identité, reconstruction, exil, réfugié, Québec, Vietnam, Granby.

INTRODUCTION

*Écrire n'est pas toujours au sens strict une entreprise solitaire.
Mon parcours a croisé beaucoup d'autres itinéraires
et j'ai contracté de multiples dettes.
Il n'y a pas d'écrivains sans parenté, sans lignage.
Nous ne sommes pas tout seuls dans notre peau
et nous sommes faits de tellement de mondes.
Je ne suis pas seul, je suis une multiplicité.*
Émile Ollivier¹

Les récits des écrivains « venus d'ailleurs » donnent à lire des préoccupations qui peuvent différer des thématiques traditionnellement explorées par les gens de lettres. En effet, le lecteur serait confronté à des textes relatant des événements qui peuvent venir le désorienter, voire, le faire méditer sur la nature de l'humain et l'horreur dont il est capable. Ces écrits – trop souvent marqués par un traumatisme – sont récits de guerre, récits d'exil, récits de survie... Les textes d'exilés, de réfugiés, peuvent exprimer, entre autres, le déracinement, la misère, la solitude, la peur, la nostalgie et l'adaptation. L'ouvrage que nous étudions dans le cadre de ce mémoire est le premier de l'écrivaine québéco-vietnamienne Kim Thúy, elle-même réfugiée. Une des particularités qui marque ce récit est la résilience qui en émane : « À la différence d'autres récits du même genre, la narratrice de *Ru* fait de ses souffrances et de celles des autres “un merveilleux malheur”.² »

Kim Thúy, enfant réfugiée, et sa famille ont vécu quatre mois en camp de réfugiés en Malaisie afin de fuir le régime communiste qui s'installait au Vietnam. En effet, en 1979, ces derniers quittent le pays natal à la suite de la défaite des Vietnamiens du Sud aux mains de ceux du Nord, faisant d'eux des « boat-people » - des gens qui s'exilent par la voie des eaux. La jeune enfant est âgée de dix ans lorsqu'elle entame sa « nouvelle » vie dans le pays qui deviendra le sien – elle arrive alors dans la ville de Granby, au Québec. Cette expérience façonnera l'écriture de l'auteure quand, des années plus tard, elle écrira sa première œuvre, *Ru*, qui relate en partie

¹ Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, 2001, 4^e de couverture.

² Mariana Ionescu, « L'écriture de Kim Thúy et Liliana Lazar : résilience ou résistance? », @analyses, vol. 9, no 3, automne 2014, p. 99.

son parcours. Janet M. Paterson cherche à expliquer ce qui peut affecter la mise en écrit d'une expérience d'exil, réflexions que nous appliquons au cas de Thúy : « [L]'expression de l'exil dans un récit migrant dépend de nombreuses considérations telles l'âge du personnage, son passé (heureux ou malheureux), son éducation et les conditions de vie dans le pays d'accueil.³ » Le regard que Thúy porte sur la société d'accueil est inévitablement teinté par son jeune âge et cette vision affectera également la personne qu'elle deviendra.

La jeune Vietnamiennne est devenue aujourd'hui une femme, modèle québécois du succès et de l'intégration. En plus d'avoir écrit de nombreuses œuvres narratives – *Ru*⁴, *À toi*⁵, *Mãn*⁶, *Vi*⁷ –, elle fait paraître en 2017 un livre de recettes qui fait honneur à ses origines vietnamiennes, *Le secret des Vietnamiennes*⁸. Enfant de la loi 101, « francophile, francophone dans l'âme⁹ », Kim Thúy publie sa première œuvre, *Ru*, en 2009 sous la bannière de Libre Expression. Succès rapidement international, les droits sont vendus dans une vingtaine de pays. L'ouvrage a aussi été traduit en de nombreuses langues – notamment, en anglais, en bulgare et en ukrainien. Une version finnoise est d'ailleurs prévue pour 2019. Récemment, l'écrivaine était en lice pour « l'autre Nobel » de littérature¹⁰ aux côtés de Maryse Condé, Neil Gaiman et Haruki Murakami. Mentionné parmi une liste de 47 autres femmes et hommes de la littérature – dont Margaret Atwood, Joyce Carol Oates, J.K. Rowling et Elena Ferrante –, le nom de Thúy témoigne de la renommée internationale de celle qui, avant d'être écrivaine, fut traductrice, interprète, avocate, restauratrice et chroniqueuse culinaire. Considérée aujourd'hui comme une personnalité

³ Janet M. Paterson, « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales? », *Interfaces Brasil/Canada, Rio Grande*, no 9, 2008, p. 90.

⁴ Kim Thúy, *Ru*, Montréal, Libre Expression, 2009, 144 p.

⁵ Kim Thúy, *À toi*, Montréal, Libre Expression, 2011, 168 p.

⁶ Kim Thúy, *Mãn*, Montréal, Libre Expression, 2013, 144 p.

⁷ Kim Thúy, *Vi*, Montréal, Libre Expression, 2016, 139 p.

⁸ Kim Thúy, *Le secret des Vietnamiennes*, Montréal, Trécarré, 2017, 192 p.

⁹ Marie-Claude Fortin, « *Ru* de Kim Thúy. À fleur de peau », *La Presse*, 27 novembre 2009, p. 5 Arts et spectacles.

¹⁰ En 2018, le prix Nobel de littérature n'a pas été décerné suite au scandale qui a éclaboussé l'Académie suédoise – plusieurs membres étant impliqués dans une affaire de harcèlement sexuel. En réponse à cette controverse, un autre Nobel a été créé par la « nouvelle académie » et remis à Maryse Condé après un vote du public.

publique, elle se retrouve fréquemment sous les feux des projecteurs¹¹. Cependant, dans notre cas, nous nous intéressons plutôt à sa première œuvre et non pas à sa liste de « succès » ou à sa personnalité.

Effectivement, dès les premières pages de *Ru*, le lecteur prend conscience de l'ampleur du récit qui s'offre à lui. La première œuvre de Kim Thúy relate l'expérience de réfugiée d'une jeune Vietnamiennne du nom de An Tịch¹² Nguyễn, forcée de quitter son pays natal, le Vietnam, avec sa famille à l'âge de dix ans à cause de la montée communiste des années 70¹³. La narratrice cherche à dresser un portrait de sa vie; elle relate son enfance avant la défaite sud-vietnamienne aux mains des Vietnamiens du Nord, elle se remémore le quotidien sous la surveillance des soldats communistes, elle détaille la fuite en bateau qui la mène avec de nombreux réfugiés vers un camp en Malaisie, elle s'étonne devant la nouveauté associée à la société d'accueil, le Québec, et fait part de son désenchantement, adulte, lors de son retour sur ses terres natales. La narratrice raconte son parcours sans nécessairement respecter une chronologie particulière, puisque le récit alterne d'une temporalité à l'autre, d'un espace à l'autre ou encore, d'un personnage à l'autre. C'est en passant de souvenir en souvenir, d'idée en idée, que An Tịch poursuit sa quête des origines. Elle partage l'histoire de son expérience en tant que réfugiée, elle revisite les raisons du départ et les conditions du retour.

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'œuvre est louangée dès sa publication et se voit récompensée par des prix comme le Prix du Gouverneur général, le Grand Prix RTL-Lire et le Grand Prix du Salon du livre de Montréal, et ce, dès l'année suivante, en 2010. Le critique littéraire Christian Desmeules explique ce succès :

Récit émouvant livré à cœur ouvert, *Ru* remonte en profondeur le cours de la mémoire d'une fillette, d'une famille, de leurs voisins de hasard. Toute une mémoire vivante irriguée de larmes et de sang, d'espairs déçus et de surprises incalculables. Une mémoire traversée de vies quelquefois détraquées,

¹¹ Dans la liste de ses dernières réalisations, nous comptons des capsules culinaires qui explorent l'envers de la cuisine vietnamienne. Très présente sur les réseaux sociaux, elle profite d'une grande visibilité – notamment par l'entremise de sa page *Facebook*.

¹² À des fins pratiques, à partir de maintenant, nous utiliserons la graphie de An Tịch pour nommer la narratrice du récit.

¹³ Puisque la jeune enfant quitte son Vietnam natal à l'âge de dix ans et qu'elle naît lors de l'offensive du Têt, nous pouvons présumer qu'elle quitte l'Asie en 1978.

dépossédées, humiliées. Mais des vies où le courage, la bonté vraie et la force de rester debout ne sont jamais absents.¹⁴

Les thèmes retrouvés dans *Ru* relèvent de l'expérience du monde de la narratrice à laquelle le lecteur peut s'identifier, qu'il ait vécu la guerre ou non, puisqu'une des forces du texte est de rendre accessible le parcours de An Tinh et ce, malgré la difficulté des événements relatés. La juxtaposition des souvenirs de la narratrice à ceux des autres personnages – les différentes vies qui marquent An Tinh ou celles que cette dernière a l'occasion de marquer – met de l'avant la complexité de notions telles que la mémoire et l'identité. Les réflexions développées dans le récit reposent sur certaines prémisses dont l'amalgame entre individualité et collectivité. Par le chevauchement entre la voix narrative principale – celle de la narratrice – et les autres – celles des personnages évoqués dans l'œuvre –, il y a une volonté de relater une histoire qui va au-delà de celle de la locutrice.

Il y a chez Kim Thúy une poursuite du travail des écritures migrantes qui débutent au tournant des années 1980 et qui se seraient terminées en 1999¹⁵, d'où la présence de thèmes attribués à ces écrits comme l'exil, l'appartenance, l'identité ou encore, la mémoire. Sans toutefois être un texte migrant, le propos de *Ru* s'inscrit dans la lignée des questionnements retrouvés dans les textes des écritures migrantes. La narratrice s'interroge notamment sur son rapport au passé, sur sa communauté d'origine et sa communauté d'accueil. De plus, la multiplicité des formes textuelles dans l'œuvre de Thúy – un des sujets centraux de notre analyse – est probante d'une société évoluant à l'ère de l'éclatement, dans la perspective du postmodernisme.

Bien que de nombreuses études se soient penchées sur les textes de Kim Thúy, notre projet se veut singulier, en ce sens que nous souhaitons cibler un aspect négligé de *Ru*. Parmi les analyses

¹⁴ Christian Desmeules, « La mémoire vivante de Kim Thúy », *Le Devoir*, 17 octobre 2009, en ligne, <<http://www.ledevoir.com/culture/livres/272024/litterature-quebecoise-la-memoire-vivante-de-kim-thuy>>, consulté le 3 novembre 2018.

¹⁵ À ce propos, Daniel Chartier soulève les enjeux de l'histoire littéraire et de la nécessité de baliser les contours des courants littéraires – celui des écritures migrantes dans ce cas – dans son article « De l'écriture migrante à l'immigration littéraire : perspectives conceptuelles et historiques sur la littérature au Québec » paru dans l'ouvrage *Écriture migrante. Migrant Writing* sous la direction de Danielle Dumontet et de Frank Zipfel (2008). Un autre article fort pertinent pour quiconque s'intéresse à la question des écritures migrantes est celui paru en 2002 dans *Voix et images* (« Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et Images*, vol. 27, hiver 2002, no 2, p. 303-316).

qui s'intéressent à la première œuvre de Thúy, celles de Pascal Riendeau¹⁶, de Pamela V. Sing¹⁷ et de Ching Selao¹⁸ abordent la représentation de l'exil et la figure du migrant. La question de la mémoire dans les textes de l'écrivaine vietnamienne a été étudiée selon des approches linguistiques et féministes par Carmen Mata Barreiro¹⁹ et Valérie Dusailant-Fernandes²⁰. Dans sa thèse qui tient compte de trois œuvres de Thúy – *Ru*, *À toi* et *Man* –, Marie-Hélène Urro²¹ examine l'écriture dite transculturelle de l'écrivaine. Son analyse ne permet toutefois pas un examen approfondi de la forme de *Ru*.

Évidemment, les études citées ont alimenté nos propres réflexions sur le texte de Thúy. Elles ont contribué à développer notre hypothèse de départ, soit la présence d'une dynamique particulière est retrouvée dans le texte. Face à une narratrice dont l'identité est en constante reconstruction de sorte qu'elle se définit comme étant un être « hybride », nous considérerons, dans ce mémoire, *Ru* comme une œuvre exprimant l'entre-deux. Nos réflexions se distinguent au sens où nous traitons de la mécanique fragmentaire dans la première œuvre de Thúy comme étant intrinsèquement liée à la question de l'entre-deux. Le fragment permettrait à la narratrice une oscillation entre le passé et le présent, entre l'ici et l'ailleurs, entre le « je » et le « nous ». Nous posons comme hypothèse que la dimension formelle du texte participe à la construction de l'identité de la narratrice. Cette identité, nous le verrons, se situe entre deux pôles : l'un lié à la terre d'accueil, le Québec et l'autre, à la terre natale, le Vietnam.

L'écriture de *Ru* peut s'inscrire dans ce que nous qualifions de triptyque – *Mãn* et *Vi* sont, en quelque sorte, deux ouvrages qui reprennent des thématiques présentes dans *Ru* pour en

¹⁶ Pascal Riendeau, « Chacun en son exil », *Voix et Images*, vol. 36, no 1, 2010, p. 137-142.

¹⁷ Ching Selao, « Oiseaux migrants : l'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê », *Voix et Images*, vol. 40, no 1, 2014, p. 149-164.

¹⁸ Pamela V. Sing, « Migration, sensorium et translocalité chez Ying Chen et Kim Thúy », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 16, no 3, 2013, p. 281-301.

¹⁹ Carmen Mata Barreiro, « Hybridité linguistique et culturelle dans les écritures migrantes au Québec : L'identité de la traversée », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, no 1, printemps 2012, p. 66-84.

²⁰ Valérie Dusailant-Fernandes, « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy », *Women in French Studies*, vol. 20, 2012, p. 75-89.

²¹ Marie-Hélène Urro, « Kim Thúy : de l'écriture migrante à l'écriture transculturelle », thèse de doctorat, Département de français, Université d'Ottawa, 2014, 100 f.

développer le propos autrement – nous considérons seulement cette première œuvre dans le cadre de notre mémoire, puisqu'elle est la plus intéressante à analyser d'un point de vue formel et narratif. Bien que les œuvres qui suivent *Ru* reprennent quelque peu sa structure – les chapitres restent courts et l'écriture vive – elles ne l'approfondissent toutefois pas. Alors qu'une logique associative est retrouvée dans le premier ouvrage de Thúy, *Mãn* et *Vi* proposent une trame narrative plus traditionnelle – le lecteur est devant des récits qui relatent l'histoire d'un personnage principal et qui proposent une chronologie plus linéaire. Compte tenu de la complexité narrative de *Ru*, cette œuvre reste, à notre sens, la plus aboutie. C'est en s'inspirant des événements de sa propre vie que l'écrivaine développe son personnage à qui elle attribue des éléments de son passé. Ainsi, nous remarquons des ressemblances indéniables entre la vie de Thúy et la vie de sa narratrice. Cependant, la pertinence du propos n'est pas dans la potentielle part autobiographique de l'œuvre. Notre intérêt est plutôt dirigé vers le personnage façonné par l'écrivaine et la manière dont la forme même du récit contribue à mettre de l'avant une protagoniste qui se transforme selon les circonstances.

À cet égard, notre premier chapitre s'intéressera à la notion de fragment. C'est d'abord en retraçant historiquement les enjeux liés à ce concept que nous définirons notre objet d'étude – le fragment même. Nous verrons la complexité de la question alors que les théoriciens peinent à s'entendre sur une définition du concept du fragment. Les propositions de Pascal Quignard, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Françoise Susini-Anastopoulos, Ginette Michaud, Maurice Blanchot et Roland Barthes tentent de définir le genre, et contribuent à mieux cerner la question du fragment.

Après avoir dressé le portrait des enjeux du fragment, nous nous attarderons à l'analyse de ses principales caractéristiques formelles. Aussi, nous verrons que ce genre d'écriture impose une lecture particulière. En effet, l'interprétation du texte fragmentaire donne à voir la dimension polysémique des mots ainsi que l'ambiguïté de lecture liée à une telle multiplicité. Ainsi, la pluralité associée au genre fragmentaire reflète bien la volonté de transmission retrouvée dans l'œuvre de Thúy, car la voix narrative, bien qu'elle reste toujours celle de An Tinh, donne à lire les histoires des autres protagonistes. Les réflexions de Richard Ripoll sur le fragment abondent dans ce sens :

Le fragment littéraire montre ses intentions sans les développer, et par là même il rejette toute doxa, mais, en même temps, il signale le danger d'en créer une de toute pièce, car en voulant peu dire souvent ce dire devient parole d'ordre. Le fragment se situe sur une ligne où deux précipices s'insinuent : celui du Pouvoir et celui du Rien. Imposer l'ordre d'un silence qui terminera par nier la pluralité ou imposer le silence d'une parole en ébauche qui n'apporte de spectaculaire que la dépression qu'elle est susceptible de provoquer. La double valeur sur laquelle il repose, tantôt éclat et tantôt éclair, montre cette lutte et le situe par rapport à une écriture pleine et reposée.²²

C'est d'ailleurs l'écriture particulière de *Ru* qui offre la possibilité de lier les mémoires des différents personnages et de mettre en lumière la thématique de la transmission qui traverse le récit dans son entièreté. En effet, l'usage du fragment – notamment par les vides et les blancs du texte – fait en sorte que le lecteur s'implique différemment, en étant sollicité par la mise en récit de l'œuvre. Il se voit forcé à s'interroger sur les intentions de l'écrivaine afin de mieux cerner l'étendue de la narration. Ici, il faudra tenir compte des notions d'horizon d'attente et d'acte de lecture de Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser pour comprendre la dynamique entre lecteur et texte.

Par la suite, en nous appuyant sur les théories du fragment, nous proposerons de lire *Ru* comme une œuvre fragmentaire, soit une œuvre morcelée. Ce faisant, nous pourrions nous concentrer sur la logique associative qui découle de l'écriture singulière du texte. Nous verrons que la pratique d'association permet de mettre de l'avant des éléments qui se veulent ciblés – porteurs d'un sens particulier comme le mentionne Françoise Susini-Anastopoulos : « D'une part, la pratique du texte bref serait un moyen de privilégier certains moments de l'écriture. D'autre part, elle se confondrait avec le désir d'un énoncé dont, utopiquement, le début et la fin se télescoperaient.²³ »

Le second chapitre portera sur la notion de l'entre-deux telle que théorisée par Daniel Sibony et Régine Robin. Afin d'étayer nos réflexions, nous devons d'abord considérer la complexe notion d'identité. Effectivement, il n'est pas possible de passer outre cette question puisqu'elle est au cœur même de notre propos. C'est ainsi que nous analyserons la question identitaire

²² Richard, Ripoll (dir.) *op. cit.*, p. 15.

²³ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 104-105.

d'après la conception que Jean-Claude Kaufmann développe dans *L'invention de soi. Une théorie de l'identité* : « L'identité, donc, comme instrument concret de l'activité ordinaire. [...] L'identité se révélait un concept dynamique, opératoire, un instrument de stimulation intellectuelle, répondant par ailleurs à des attentes sociales nombreuses et diverses.²⁴ » La question des origines ne pouvant être dissociée du propos identitaire, les origines troubles de la narratrice expliqueraient son rapport fluide à sa propre identité. Ainsi, le choix de ne pas « s'identifier » à une nation ou à une autre relève dans son cas d'une décision assumée.

Le deuxième chapitre dressera les principaux enjeux liés au concept de l'entre-deux. La dynamique entre identité et entre-deux permet de révéler la logique du déplacement, de la mouvance dans laquelle la narratrice s'inscrit. Processus d'identification, mais aussi processus favorisant l'errance identitaire, la situation d'entre-deux qui caractérise la narratrice de l'œuvre de Thúy insiste sur un personnage lui-même « déchiré ». Être dont les origines se veulent problématiques, An Tinh représente la pluralité. Espace des possibles, l'entre-deux est multiple dans *Ru*. Ainsi, l'entre-deux culturel plonge la narratrice dans une nouvelle société, celle québécoise, dans laquelle elle peine à trouver ses repères. Toutefois, l'adaptation au nouveau territoire a un prix; la protagoniste doit accepter de mettre de côté certains éléments de sa culture d'origine. L'entre-deux langagier se perçoit par les mots et les expressions en vietnamien qui sont retrouvés de manière éparse dans le texte. Parfois traduites, d'autres fois passées sous silence alors que le vietnamien côtoie le français sans aucune explication, ces locutions participent de ce que Sylvain Brehm qualifie d'un imaginaire partagé sous le signe de l'altérité²⁵. Ainsi, l'entre-deux identitaire est le résultat d'une quête des origines chez la narratrice. En effet, An Tinh finit par accepter son état d'apatride et plutôt que de vivre dans l'opposition, elle se déplace volontairement d'une culture à l'autre, d'une langue à l'autre, d'une identité à une autre. Régine Robin affirme qu'il n'y a « [r]ien de plus confus que la notion de culture aujourd'hui.²⁶ » Pour An Tinh, définir une seule culture et y appartenir n'est pas

²⁴ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, coll. « Individu et Société », 2004, p. 8.

²⁵ Sylvain Brehm, « Les lieux communs de l'imaginaire : le rôle de la lecture dans l'élaboration et l'appropriation d'un imaginaire partagé », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, 422 f.

²⁶ Régine Robin, « La culture, les cultures, ma culture, les pièges du culturalisme », *Francophonies d'Amérique*, no 10, 2000, p. 7.

possible, car au contact de l'autre, elle devient elle-même étrangère. L'altérité à laquelle la narratrice se voit confrontée l'amène à s'interroger à propos du référent auquel elle cherche à s'identifier. Dans le même sens, Janet M. Paterson écrit que

[q]uelle que soit la formation du groupe de référence, l'altérité d'un personnage est en grande partie gouvernée par *l'énonciation*. L'altérité présuppose en effet un énonçant qui la désigne comme telle et la dote de traits particuliers. Autrement dit, pour cerner la spécificité du personnage de l'Autre, pour en déterminer l'enjeu signifiant, il faut poser la question : qui dit l'altérité?²⁷

Dans *Ru*, l'altérité est énoncée par la porteuse du récit principal, An Tinh. C'est elle qui admet son caractère étranger et embrasse les possibilités liées à la posture hybride qu'elle assume dès lors.

Finalement, le dernier chapitre vient clôturer notre analyse de l'œuvre en remettant au centre de nos préoccupations la question de la mémoire. Considérer la dialectique entre fragmentation et entre-deux donne lieu à l'analyse de ce que nous proposons comme un passage entre individualité et collectivité. Il y aurait une transition entre une mémoire individuelle et une mémoire collective, et ce, par le biais du fragment. À l'instar des autres chapitres, le troisième propose d'aborder les principaux éléments inhérents à la problématique de la question mémorielle. Néanmoins, nous n'avons pas la prétention de traiter le concept de mémoire dans son entièreté. Nous proposons plutôt de nous baser sur les théories développées par Paul Ricœur – notamment ses réflexions sur les usages et les abus de la mémoire naturelle²⁸. Ce faisant, nous traitons le concept de juste mémoire, essentiel à notre analyse puisqu'il permet de souligner la volonté de An Tinh de rendre justice au peuple vietnamien. Pour ce faire, la narratrice relate les expériences de divers personnages qui ont traversé sa vie. Nous verrons que parfois, en l'honneur de toutes les vies perdues, elle fait de sa propre voix celle de tous. C'est à partir de son récit de vie que An Tinh raconte les autres – à cet effet, la notion de postmémoire telle que développée par Marianne Hirsch nous permet d'aborder les motifs des actions de la narratrice dans *Ru*.

²⁷ Janet M. Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, p. 29.

²⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 676 p.

L'histoire ne pouvant pas relever que d'un seul individu, notre intention sera de montrer que la pratique fragmentaire retrouvée dans le récit permet à la narratrice de maintenir une position au seuil – identitaire – et que c'est par le passage de l'individualité à la collectivité que cette errance est possible.

CHAPITRE I

LA POÉTIQUE FRAGMENTAIRE DANS *RU*

Afin d'être en mesure d'analyser concrètement la pratique fragmentaire dans l'ouvrage de Kim Thúy, il est d'abord nécessaire d'étudier ce qu'est le fragment.

L'analyse du présent chapitre montrera que la question fragmentaire est liée au contexte contemporain. D'emblée, nous verrons qu'il y a un manque de consensus sur la définition du fragment même. La question fut étudiée par de nombreux théoriciens et, à la lumière de leurs conclusions, nous proposons la lecture du fragment comme une lecture relevant de l'ambiguïté par la multiplicité des lectures possibles.

Nous nous intéresserons aussi aux vides du texte dans *Ru*, vides qui se manifestent par les blancs et les non-dits. Ces silences, loin d'être anodins, révèlent une manifestation de la volonté de l'écrivaine de ne pas tout dire, de laisser le soin au lecteur de remettre en place les événements relatés.

Puis, nous verrons que l'œuvre de Thúy, texte fragmenté, fait partie d'un tout. Les bribes, les courts récits participent d'une logique de la complétude et de l'incomplétude. Ainsi, notre analyse mettra de l'avant une écriture que nous qualifierons de l'association.

1.1. Le fragment : quelques éléments de problématique

Par sa nature paradoxale, le fragment peut être considéré comme un tout ou comme une partie d'une totalité. De ce fait, plusieurs théoriciens s'accordent sur cette difficulté quant à sa définition²⁹ et s'entendent sur « l'indéniable problématisation du statut de l'objet lui-même³⁰ ».

²⁹ Nous pensons notamment à Maurcie Blanchot (1969 et 1980), Ginette Michaud (1989), Pierre Garrigues (1995), Françoise Susini-Anastopoulos (1997) et plus récemment, Gérard Dessons (2015) dont les références seront données au cours du chapitre.

³⁰ Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p. 27.

Françoise Susini-Anastopoulos, dans son ouvrage *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, démontre, en retraçant les divers titres donnés au fragment à travers les époques, les pays, les auteurs et les commentateurs que « [s]'interroger sur les noms du fragment, c'est constater pour le moins que le recours au mot lui-même ne va pas de soi [...] À l'imprécision du terme vient encore s'ajouter, chez la quasi-totalité des auteurs de prose courte, la tendance à la métaphorisation des intitulés³¹ ». Alors que la question du fragment se pose dès les textes antiques avec la philosophie d'Héraclite, qui n'est connue que partiellement et sous la forme de fragments, les écrits du XVII^e siècle reflètent un souci du fragmentaire, notamment, par les exemples des *Maximes* (1665) de La Rochefoucauld ou encore, des *Pensées* (1670) de Pascal³². En 1688, les *Caractères* de La Bruyère donne lieu à ce que Pascal Quignard a appelé « la querelle du livre fragmentaire³³ » et l'ouvrage, de par la polémique³⁴ provoquée, impose une réflexion sur la question de l'écriture. La Bruyère, en revendiquant le morcellement de son écriture, prêche une originalité et une irrégularité jusqu'alors décriées par les tenants des textes anciens. Déjà, les fragments de La Bruyère embarrassent :

La règle paraît être un texte comme haillonneux. Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison. De plus le procédé lui-même paraît contradictoire. D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément : son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare. Il faut peut-être présenter sous forme de problème l'incapacité de fabriquer un objet dont la lecture soit continue. Il faut aussi mettre en avant le peu de satisfaction, tout à la fois au regard de la pensée et au regard de la beauté, où ces rognures ou ces lambeaux abandonnent.

Les interrogations soulevées par Quignard, alors qu'il désigne le fragment comme une « gêne technique », mettent en lumière l'idée de l'époque selon laquelle l'écriture relèverait d'une conception statique – régie par les normes de la doctrine classique. Le livre représenterait le caractère immuable de l'écrit et le fragment viendrait briser cette conception du texte, puisqu'il

³¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 11.

³² Jean-François Chassay, « Fragment », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 307.

³³ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1986, p. 19.

³⁴ La parution des *Caractères* de Jean de la Bruyère – qui consiste en un recueil de 420 « maximes » – a su irriter le milieu littéraire par la forme particulière du texte détonnant des écrits de l'époque.

s'oppose à l'esthétisme d'ordre du classicisme. Bien que Quignard admette un malaise lié à l'utilisation du fragment, il ne néglige toutefois pas l'apport de ce dernier au texte³⁵.

La fragmentation est vécue comme une rupture de l'unité et de la complétude, comme un rejet de la continuité et elle est perçue comme une violente attaque par les défenseurs du classicisme européen. À cet effet, le théoricien propose de retourner aux origines latines et grecques du mot afin de cerner le point de départ de ces violences :

Les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, le fragment, c'est le klasma, l'apoklasma, l'apospasma, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le spasmos vient de là, convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque. La plus large part de l'art moderne est asservie à une violence qui incite à extirper toute liaison [...] qui pousse à tout contraster plutôt qu'à tout unifier [...] qui conduit au reniement plutôt qu'à la tradition³⁶

La cassure imposée par le fragment, au-delà de la rupture à la littérature classique, brise le cadre normatif selon lequel le monde était réfléchi, cadre – longtemps privilégié – dans lequel évoluaient les tenants de la tradition classique européenne.

1.1.1. Le fragment : quelques éléments de définition

Depuis, la réflexion sur le fragment et sa pratique d'écriture ne cesse d'évoluer. Françoise Susini-Anastopoulos propose de revoir les origines épistémologiques du terme en différenciant notamment la sentence, l'aphorisme allemand qui est redécouvert à la fin du XVIII^e ainsi que le « fragment » tel que pensé par les Romantiques allemands³⁷. Ceux-ci, par le rejet de l'idéal

³⁵ « Si l'on peut concevoir le dégoût où plonge la forme littéraire du fragment, l'irritation ou le rejet que cette forme suscite et le peu de plaisir qu'elle est capable d'offrir, il faut aussi concevoir la fascination qu'elle exerce, et la nécessité sous laquelle elle tombe, et qui n'est pas si soudaine, ni si neuve, ni si hasardeuse. » « La reconnaissance du fragmentaire est peut-être une lucidité mais elle est aussi une défaite. » « Je souligne la fascination extrême et presque automate que l'apparence fragmentaire exerce sur moi. Je ne masque pas la répugnance que j'éprouve à l'endroit de mon désir. » (*Ibid.*, p. 25, p. 32 et p. 62.)

³⁶ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 33.

³⁷ La question du romantisme allemand est longuement étudiée dans l'ouvrage de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Dans une partie de l'ouvrage y étant complètement consacrée, les auteurs

classique³⁸ et de la raison des Lumières, posent les jalons du romantisme allemand dès 1797. L'esthétisme romantique crée une première rupture au cadre référentiel littéraire en renversant la place du sujet dans le texte. Par la volonté des Romantiques allemands de penser un autre modèle de l'œuvre, soit une poésie romantique, ils réfléchissent à la notion du *Bruchstück*³⁹. Le fragment est, dès lors, associé à ces Romantiques d'Iéna, comme le rappelle Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy : « le genre auquel leur nom est à peu près inévitablement associé : le *fragment*. Plus même que le "genre" du romantisme théorique, le fragment est considéré comme son incarnation, la marque la plus distinctive de son originalité et le signe de sa radicale modernité⁴⁰ ». Par leurs réflexions, les Romantiques allemands appelleront à une transformation majeure du concept : « En fait, ce sera un genre totalement nouveau [...]. Ce qui doit rester caractéristique de ce nouveau Fragment, c'est l'intention d'y chercher en même temps l'universalité⁴¹ ». Dès l'année suivante, Friedrich Schlegel cherche à préciser les avenues possibles du fragment, « compris désormais dans un contexte de connaissance et apparaissant comme un pont indéfiniment tendu entre individualité et universalité⁴² ». Ces premières tentatives de définition pavent la voie aux nombreuses réflexions à venir sur le genre fragmentaire. Ces nombreuses explications, qui sont parfois divergentes, illustrent la nature même du fragment en tant que concept, car « le fragment fonctionne simultanément comme reste d'individualité *et* comme individualité – par où s'explique aussi qu'il ne soit jamais défini, ou que ses approches de définition puissent être contradictoires⁴³ ». Le fragment, caractérisé par la multiplicité, est difficile, voire impossible, à penser d'une manière univoque.

développent la notion du fragment. Pour ce faire, ils examinent l'*Athenaeum*, revue littéraire allemande fondée en 1798 et considérée comme la parution charnière du Premier romantisme allemand.

³⁸ Les tenants du romantisme allemand se sont particulièrement opposés au classicisme de Weimar.

³⁹ Appellation du fragment allemand.

⁴⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 58.

⁴¹ Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 315.

⁴² Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 70.

⁴³ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *op. cit.*, p. 63.

Jean-François Chassay, dans *Le dictionnaire du littéraire*⁴⁴, propose de penser le fragment selon trois orientations :

Au sens premier, le fragment est ce qui reste d'un ouvrage ancien, résidu d'une totalité que les hasards de l'histoire nous ont fait parvenir. En ce sens, il constitue un témoignage du passé qu'il aide à comprendre et à reconstituer. On peut également le définir comme un extrait, tiré de manière volontaire, d'un livre, d'un discours. Cependant, en un troisième sens du terme, il désigne une sorte de genre, car s'est développée très tôt une esthétique du fragment où celui-ci est considéré pour lui-même, sans référence à une organisation englobante. En ce sens, il est parfois devenu un emblème d'une certaine modernité.⁴⁵

De cette synthèse, nous relevons trois axes qui, bien qu'ils puissent diverger, conservent une cohérence entre eux. Le sens premier du terme renvoie à l'idée d'une ruine, d'un reste parvenu au lecteur d'une quelconque façon. Cette proposition n'est pas sans rappeler celle de Schlegel, à qui la majorité des « Fragments » de l'*Athanaeum* est attribuée, alors qu'il propose que « [n]ombre d'œuvres des Anciens sont devenues fragments. Nombre d'œuvres des Modernes le sont dès leur naissance⁴⁶ ». Réfléchir le fragment comme une ruine d'un vestige quelconque, c'est admettre l'existence d'une entité d'origine, d'une cohésion de départ, « ce qui présuppose qu'il y ait eu une forme primitive⁴⁷ ». De ce constat, l'examen des restes implique alors de réfléchir à ce que l'œuvre fut dans son ensemble. Un système doit être mis en place afin de comprendre ce tout qui n'est plus. Cet héritage du passé doit être réfléchi, voire reconstitué afin d'être compris, comme cela peut être le cas pour un écrivain dont les écrits sont rassemblés à la suite de sa mort. Par exemple, lorsque Louis Dantin rassemble pour la première fois en recueil les poèmes d'Émile Nelligan, ne fait-il pas que mettre en forme les différents écrits du poète? Interné en 1899, Nelligan ne put achever son premier recueil de poésie. Ce dernier, *Émile Nelligan et son œuvre* publié en 1904, résulte de l'effort de Dantin; celui-ci recueille les poèmes de son cher ami et les donne à lire au public. Avant d'être regroupés en une œuvre poétique, les poèmes de Nelligan n'étaient accessibles que par fragments : quelques poèmes dans des journaux et d'autres dans des ouvrages collectifs. Son art poétique, tel qu'il est connu

⁴⁴ Aron Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

⁴⁵ Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 307.

⁴⁶ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *op. cit.*, p. 101.

⁴⁷ Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 79.

aujourd'hui, découle d'un travail de mise en forme *a posteriori*⁴⁸. Dantin part des ruines de Nelligan – ses textes – pour en proposer un tout – qui à l'époque n'est que partiel. Dans le cas du poète maudit, la forme primitive à reconstituer est en constante élaboration puisque trois autres éditions ont été publiées⁴⁹. Une édition complète, *Poésies complètes. 1869-1899*, paraît en 1952 sous l'égide de Luc Lacoursière. Aux poèmes récoltés par Dantin s'ajoutent d'autres poèmes de Nelligan qui datent d'avant son hospitalisation. L'ouvrage est réimprimé plusieurs fois entre 1952 et 1989⁵⁰.

Le fragment, au deuxième sens du terme, peut être considéré comme une partie, un extrait d'un ouvrage ou d'un discours. Cela présuppose donc un texte qui sous-tend l'extrait. Alain Montandon, dans *Les formes brèves*, propose de réfléchir sur la citation comme le « prélèvement par le citateur de phrases ou segments de phrases choisis dans un texte continu [qui] transforme l'extrait en le sortant de son contexte, en énoncé autosuffisant ayant forme d'aphorisme ou de parole oraculaire.⁵¹ » La partie se considère donc dans sa singularité, elle peut être réfléchie en elle-même. L'idée de la bribe, toujours présente, implique toutefois que celle-ci peut être extirpée de son tout – le texte – et peut donc être considérée pour son simple contenu. Cette fois, le texte est achevé et il est disponible dans sa finitude. Il existe bel et bien dans sa totalité et ne nécessite pas d'être (ré)imaginé. Ce faisant, le fragment se veut double; il est partie, mais partie qui donne accès à la totalité.

Selon le dernier sens proposé par Chassay, le fragment se pense comme un genre emblématique d'une certaine modernité caractérisée par un sentiment généralisé d'éclatement. À cet effet, l'usage de plus en plus fréquent d'une écriture fragmentaire illustre bien le penchant des

⁴⁸ À cet effet, Louis Dantin propose un ordre à la poésie de Nelligan, la regroupant sous des thématiques telles que « L'âme du poète », « Le jardin de l'enfance », « Amours d'élite » ou encore, « Les pieds sur les chenets ». Bien que chaque poème puisse être significatif en lui-même, Dantin suggère de lire la poésie de Nelligan d'après des ensembles définis.

⁴⁹ Une édition est publiée en 1925, une autre en 1932 et une dernière en 1945 et ce, toujours par Dantin.

⁵⁰ Nelligan décède le 18 novembre 1941 à Montréal, sa poésie complète est donc publiée plus de dix ans après sa mort. Le recueil regroupe des nombreux poèmes envoyés par Nelligan à des amis avant d'être interné et d'autres écrits retrouvés dans ses papiers. Encore une fois, une reconstitution fut nécessaire.

⁵¹ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 79.

écrivains contemporains à exploiter l'idée du morcellement et de la perte de contrôle⁵². Symbole du discontinu, de l'inachèvement et de la cassure, le fragment se voudrait emblème d'une modernité – portée par son époque – qui rompt avec le besoin d'unité d'une époque car, tel que l'énonce Maurice Blanchot, « l'exigence fragmentaire [est] liée au désastre⁵³ ». Il est le résultat d'une rupture face à la tradition littéraire de la totalité et en opposition au classicisme européen, puisqu' « [il] trouble l'image rassurante et gratifiante que la tradition nous livre de l'œuvre, massive et immuable⁵⁴ ». Devant une modernité qui appelle à un usage différent de la langue, il y a explosion des formes et des conventions qui régissaient autrefois la production littéraire :

En amont de cette actualité immédiate, voire de cette mode, le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la genericité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre.⁵⁵

Dans la continuité d'un XX^e siècle qui appelle à repenser les normes, une esthétique du fragment se développe rapidement, et en réponse à une volonté de totalisation impossible se développe un genre fragmentaire. Un genre qui n'en est pas tout à fait un, car le texte qui en découle « représente un corpus littéraire aussi hétéroclite qu'indécidable, un corpus qui [...] ouvre différemment la question du genre en brouillant ses délimitations, en forçant le lecteur à réévaluer de fond en comble le système même de cette classification taxinomique⁵⁶ ». À cet effet, Montandon propose de retracer historiquement l'émergence du genre littéraire du fragment à la seconde moitié du XVIII^e siècle,

⁵² Nous pensons, entre autres, aux écrits de Naomi Fontaine, Natasha Kanapé Fontaine, Fanie Demeule, Joséphine Bacon ou encore, Chloé Savoie-Bernard.

⁵³ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 99.

⁵⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁶ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 34.

au moment où la maxime classique des moralistes français, forme brève par excellence mais également close sur elle-même, achevée, perd sa belle totalité pour se métamorphoser en aphorisme, c'est-à-dire à une époque où la sentence brève perd sa valeur d'universalité pour affirmer la singularité d'un regard et la subjectivité d'une énonciation. Au regard souverain du moraliste se substitue le balayage d'un regard minutieux parcourant le champ empirique dans sa variété et son hétérogénéité⁵⁷.

Le fragment se pose en tant que genre littéraire et rompt avec une école de pensée qui le reléguait à son caractère de « partie », de « morceau ». Dès lors, il n'est plus considéré que pour ses caractéristiques formelles, mais aussi pour l'esthétisme qui s'y déploie.

1.1.2. Le fragment : quelques éléments du multiple

Roland Barthes, l'une des figures de proue du mouvement fragmentaire moderne⁵⁸, reconnaît la portée rhétorique du fragment :

J'ai l'illusion de croire qu'en brisant mon discours, je cesse de discourir imaginativement sur moi-même [...] mais comme le fragment (le haïku, la maxime, la pensée, le bout de journal) est *finalement* un genre rhétorique et que la rhétorique est cette couche-là du langage qui s'offre le mieux à l'interprétation, en croyant me disperser, je ne fais que regagner sagement le lit de l'imaginaire.⁵⁹

Cet aveu de Barthes renforce l'idée selon laquelle il est possible de considérer la bribe textuelle comme la partie d'un tout mais aussi, comme un tout en lui-même. Lorsque questionné sur sa pratique d'écriture, Barthes propose de la concevoir comme une fracture à une rhétorique ancienne, à ce qu'il présente comme « le nappé, la dissertation, le discours que l'on construit dans l'idée de donner un sens final à ce qu'on dit [et par] rapport au nappé du discours construit, le fragment est un trouble-fête, un discontinu, qui installe une sorte de pulvérisation de phrases,

⁵⁷ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁸ Barthes précise dans son autoportrait *Roland Barthes* (1975) que « son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments ; ce choix est alors justifié à la manière gidienne "parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme". Depuis, en fait, il n'a cessé de pratiquer l'écriture courte » (Paris, Éditions du Seuil, 2010 [1975], p. 97). L'ouvrage consiste en une centaine de fragments qui peuvent être considérés pour eux-mêmes ou pour leur totalité. Cette écriture sera quelque peu reprise dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Michaud dira même de Barthes que tous ses livres « sont, plus ou moins, écrits sous forme de fragments. [...] la question du fragment et de la fragmentation revient sans cesse sous la plume de Barthes » (1989, p. 57-58). Maurice Blanchot est parmi les autres auteurs qui ont mis le fragment au centre de leur écriture.

⁵⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010 [1975], p. 99.

d'images, de pensées⁶⁰ ». Son utilisation dans le contexte postmoderne que nous connaissons aujourd'hui s'inscrit dans une logique de remise en question dont découle une reconstruction identitaire incessante. Ce postmodernisme, défini par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*⁶¹, serait le résultat d'une information qui se démocratise à la suite de l'avènement d'une société post-industrielle. Parmi ces propositions, Lyotard énonce l'idée d'une multiplicité permise par le développement de structures fluides qui enrayent la notion de frontières et de limites. Dans la continuité des écritures migrantes par lesquelles il y a une remise en question de l'unicité identitaire et des cultures, *Ru* donne à voir une identité morcelée et s'inscrit dans ce que Sherry Simon a appelé « l'hybridité culturelle⁶² ». Cette hybridité relève d'un phénomène plus global, soit celui de la transculture⁶³, dans son mélange langagier, de traditions mais aussi, de valeurs. Ce phénomène n'est pas sans rappeler l'impossibilité de l'unicité, le refus de la totalisation dont le fragment se proclame. Un roman marquant des écritures migrantes, *La Québécoise* de Régine Robin, paru en 1983⁶⁴, donne à voir un langage complètement éclaté qui cherche à représenter un refus d'unité, représentation du morcellement identitaire du personnage. La parole se veut alors le résultat de collages, de copies et de bribes tirés d'un ensemble – qui, dans *La Québécoise*, se retrouve à être la société d'accueil québécoise.

Dans *Ru*, l'éclatement se manifeste tant au point de vue formel que narratif. Il n'est donc pas étonnant que l'auteure choisisse une écriture, elle aussi éclatée, pour exposer la division qui habite son personnage. La forme du fragment aurait donc à voir avec la multiplicité narrative

⁶⁰ Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 203.

⁶¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 108 p.

⁶² Sherry Simon, *L'hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue, coll. « Les élémentaires. Une encyclopédie vivante », 1999, 63 p.

⁶³ La notion de transculture fut d'abord proposée par l'anthropologue Fernando Ortiz en 1947 dans *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar* publié par Duke University Press : « I am of the opinion that the word transculturation better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another because this does not consist merely in acquiring another culture, which is what the English word acculturation really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as a deculturation. » (102) La transculture est examinée comme étant le processus par lequel un échange entre différentes communautés se fait, c'est donc un échange culturel; une rencontre des imaginaires.

⁶⁴ Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, France Amérique, 1983, 200 p.

caractérisant les écritures migrantes, et par extension, avec *Ru*, œuvre dans laquelle de nombreuses caractéristiques⁶⁵ des textes migrants sont retrouvées.

1.2. Lire le fragment, une lecture de l'ambiguïté

Pensons le fragment comme essentiel inachèvement, comme une œuvre qui existe bien dans sa totalité, mais aussi dans son morcellement. Dès lors, comment peut-on envisager la lecture d'une telle discontinuité? Cette question de la lecture du fragment se veut cruciale car, bien que le fragment puisse être pensé comme étant la partie d'un tout, il peut aussi être considéré pour lui-même : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson.⁶⁶ » Ce fragment de l'*Athenaeum*, probablement un des plus connus, exprime donc la fragmentation comme détachement, isolement. Fermé sur lui-même, le fragment se veut autonome – il est système à part. Pourtant, il est aussi un microcosme de l'Œuvre, une « petite œuvre » qui contient donc sa propre histoire mais qui « opère à la fois en sous-œuvre et en sur-œuvre⁶⁷ ». Le cas échéant, l'œuvre est – ou doit être – considérée dans son intégralité, du propos explicite à celui implicite. Ce faisant, les propos racontés par un texte peuvent parfois transcender le propos « d'origine ». Dans notre cas, c'est ainsi que les histoires énoncées dans *Ru* ne sont pas que celles de la narratrice An Tinh, mais bien celles d'un Vietnam déchiré en deux. Les récits peuvent être déconstruits, voire extirpés de la trame narrative principale, et chacun peut être considéré pour son seul propos. Le récit devient donc sa propre œuvre. Il n'y aurait donc pas *une* lecture du fragment, mais d'innombrables lectures possibles : « il faut enfin penser à ce qu'on pourrait appeler les explosions de lecture : la dislocation d'une infinité de lectures qui nous assaillent⁶⁸ ». Donc, la multiplicité n'est pas seulement dans la forme, mais aussi dans le mode de lecture – ces nombreuses façons de décoder le texte contribuent à un des objectifs de Thúy qui est de faire dialoguer entre elles plusieurs histoires.

⁶⁵ À ce sujet, nous renvoyons à l'introduction dans laquelle il est question des éléments caractéristiques des textes migrants.

⁶⁶ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *op. cit.*, p. 126.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁸ Roland Barthes, « Une leçon de sincérité », *Poétique*, no 47, septembre 1981, p. 266.

Pour Michaud, la lecture du fragment tient lieu d'un procédé qui cherche à isoler, à segmenter, à classer et à interpréter :

Assez rapidement le lecteur des fragments doit ainsi se rendre à l'évidence que lire les fragments, c'est non seulement renoncer à la « première » version ou à un quelconque texte d'origine, mais c'est également s'engager dans une nouvelle aventure analytique, dans la mesure où il s'agit pour lui d'entrer dans une nouvelle illusion, celle du processus du déchiffrement infini, de l'analyse dite interminable par Freud, illusion peut-être encore plus difficile à abandonner que celle du déchiffrement total.⁶⁹

Cet espace du fragmentaire est le lieu de l'éparpillement où les mots tendent à se disperser. « Libère-moi de la trop longue parole⁷⁰ » demande Blanchot dans *Le pas au-delà*; cette trop longue parole est contraignante, elle devient obstacle pour l'écrivain. À cet emprisonnement, Blanchot suggère une écriture fragmentaire qui altère les normes, qui

détruit invisiblement la surface et la profondeur, le réel et le possible, le dessus et le dessous, le manifeste et le caché. Il n'y a pas alors de discours dérobé qu'un discours évident préserverait, pas même une pluralité ouverte de significations attendant la lecture interprétative.⁷¹

Espace de l'indécis, le lieu fragmentaire est celui des possibilités, celui de la multiplicité. Lorsque Barthes, dans son essai critique sur La Bruyère et son œuvre⁷², avance que le fragment occupe une place *intermédiaire*, il expose un espace médian, une position de l'*entre*, une position à la jonction de plusieurs avenues. Pour Michaud, Barthes « prévoyait déjà que toute lecture des fragments devrait commencer par rendre compte de cette posture mixte, impure, qui l'exclut des genres classiques : forme de l'"entre", le fragment est lui-même dans un *entre-deux*, dans la tablature des genres.⁷³ » Ce faisant, elle souligne la difficulté d'une lecture qui ne relèverait pas de l'*entre*.

⁶⁹ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁰ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 73.

⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

⁷² Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1964, p. 229-245.

⁷³ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 40.

1.2.1 La lecture du fragment à la jonction des théories

Les ambiguïtés du genre brouillent les typologies; il devient difficile de classer le texte fragmentaire. D'après Michaud, l'écriture fragmentaire – telle que pratiquée par Barthes – favoriserait l'émergence d'une lecture de nature associative. Le texte fragmenté, tel que présenté au lecteur, se veut un texte « à trous » qui nécessite d'être « rempli », il faut lui attribuer un sens. Le lecteur, selon son système de références – ce que Hans-Robert Jauss définit comme étant l'horizon d'attente du lecteur⁷⁴ – s'inscrit à sa façon dans le texte. Selon la somme de leurs expériences, un même récit n'est pas reçu de la même façon par différents lecteurs, car les connaissances qui leur sont propres les habitent parallèlement à la lecture du texte. C'est ainsi qu'un lecteur, à qui le propos du texte pourrait rappeler sa propre vie, ne lira pas *Ru* de la même façon qu'un autre pour qui l'œuvre ne relève que de la fiction; ce qui entraîne une lecture relevant du domaine du ludique. En ce sens, Michaud pose une question cruciale : « [L]es fragments forment-ils un texte “lisible” ou un texte ‘scriptible’ [...] La lecture des fragments est-elle par conséquent de l'ordre du lisible (unité, plein, intégration des éléments, etc.) ou de l'ordre du scriptible (fragmentation, jeu des différences, indécidable, etc.)? »⁷⁵ La réponse à cette question influencera inévitablement la façon dont le fragment s'interprète. Toutefois, nous ne pensons pas qu'une lecture doive en exclure une autre. Déjà, les théories de la réception et de la lecture montrent la difficulté – voire l'impossibilité – de clamer une lecture « unique ». C'est donc dire que la lecture d'un fragment – dont le fondement même se veut polysémique – ne peut pas être univoque. Préconisant une approche qui considère

⁷⁴ Hans-Robert Jauss développe dans ses travaux la notion d'*horizon d'attente* d'après les propositions d'Edmund Husserl et Hans-George Gadamer (Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, vol. 8, 1997). L'horizon d'attente serait le système de références par lequel un individu interprète un objet donné : « c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 49). Ce système importe de considérer le texte non plus comme un objet immuable mais plutôt comme se déployant au lecteur selon les prédicats de ce dernier. La lecture diffère alors selon les dispositions propres à chaque lecteur.

⁷⁵ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 83.

que « la lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur⁷⁶ », Wolfgang Iser considère le texte de fiction comme un texte ouvert supposant une multiplicité des lectures possibles. Il compare le texte à une partition musicale dont de nombreuses interprétations peuvent découler⁷⁷. Une rupture s'observe dans la manière dont un texte peut se lire, puisqu'il y a délaissement de l'analyse structurale pour se concentrer sur les questions de la réception entre l'auteur et le lecteur, entre l'œuvre et sa lecture; Michaud parle d'un retournement critique qui « constitue d'ailleurs un trait significatif du renouvellement de la critique et de la théorie littéraire depuis la dernière décennie⁷⁸ ». Ces nouvelles façons de lire reposent sur des aptitudes distinctes, à l'instar de l'horizon d'attente chez Jauss, qui agit à titre de système référentiel. Selon la conceptualisation de l'acte de lecture chez Iser, le texte est caractérisé par des vides à combler par le lecteur et l'usage fait du texte est producteur de sens. L'ambiguïté du texte ne se limite pas seulement aux signes qui le composent, mais aussi aux divers agencements qui peuvent découler de ces signes. Selon Iser, « les ambiguïtés du texte se présentent alors comme des énigmes que nous devons résoudre.⁷⁹ » Cette notion de mystère est intégrée dans les textes de Barthes. Celui-ci dit de sa pratique d'écriture que

[c]e qui vient à l'écriture, ce sont de petits blocs erratiques ou des ruines par rapport à un ensemble compliqué et touffu. [...] Personnellement, alors je me débrouille mieux en n'ayant pas l'air de construire une totalité et en laissant à découvert des résidus pluriels. C'est ainsi que je justifie mes fragments.⁸⁰

La pratique fragmentaire peut se penser comme une écriture en morceaux, mais aussi comme une lecture à découvrir, car « [p]ar le fragmentaire, écrire, lire changent de fonction⁸¹ » pour citer Blanchot. La position de Blanchot n'est pas sans rappeler celle de Jean-François Sartre alors qu'il suggère de penser la lecture comme indissociable de l'acte d'écriture : « Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes

⁷⁶ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], p. 198.

⁷⁷ Iser, toujours dans *L'acte de lecture*, propose de réfléchir le texte comme « un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise » (p. 13).

⁷⁸ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 234.

⁸⁰ Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, *op. cit.*, p. 306.

⁸¹ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op. cit.*, p. 73.

connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit.⁸² » Ainsi, à la question de l'écriture faut-il donc lier celle de la lecture. De plus, selon la pratique de l'écriture fragmentaire, les deux procédés sont d'autant plus liés que la nature du fragment induit une importante part de non-dits et de blancs qui doivent être comblés par une certaine considération du lecteur pour le texte.

Par la mise en examen de la pratique d'écriture de Barthes, Michaud relève trois angles à partir desquels le fragment peut être appréhendé : un angle philosophique qui examine le rapport entre fragment et totalité, comme le rapport de la partie et du tout; un angle générique qui réfléchit au caractère littéraire du fragment, ainsi qu'un angle génétique – qu'elle appelle aussi historique – qui amène à réfléchir au fragment dans son intégralité historique. En considérant ces trois approches, un même texte peut mener à plusieurs lectures. Toujours selon Barthes, le choix d'une écriture courte résulte d'une posture voulue d'écrivain, puisque celui-ci se met « dans la situation d'un auteur que le lecteur va draguer [car c]'est le bonheur du hasard, mais d'un hasard très voulu, très pensé : épié, en quelque sorte⁸³ ». Ce « hasard très voulu, très pensé » implique un travail duquel émane un espace de dissémination, un espace incertain de lecture. Cette lecture en devient une de l'errance, le lecteur est exposé à ses propres limites d'interprétations – et de là découlent d'innombrables opérations de décryptage, une explosion de lectures pour emprunter l'expression de Barthes. Devant un nouveau modèle de lecture, une rupture aux cadres normatifs traditionnels s'impose, le modèle structuraliste ne pouvant plus correspondre aux nouvelles réalités littéraires en raison d'un nouveau modèle qui prône l'éclatement et le rejet des règles classiques.

1.2.2. Une question de lisibilité

⁸² Jean-François Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 105.

⁸³ Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, *op. cit.*, p. 218.

Susini-Anastopoulos parle d'une lecture dont la pensée est livrée « à petites doses, d'une façon par là même courtoise et non appuyée [qui permet d'éviter] le naufrage de l'écrivain dans la stupeur intellectuelle, mais aussi de ne pas fatiguer le lecteur et de lui assurer une compréhension sans douleur.⁸⁴ » Sa proposition de *faciliter* une certaine lecture fait écho à celle de Kim Thúy, lorsque celle-ci définit maintes fois son œuvre comme étant accessible à tous « parce que les phrases ont été construites de façon très simple.⁸⁵ » Écrire par fragment pourrait répondre, dans le cas de l'écrivaine québéco-vietnamienne, à une envie de simplicité, d'un texte dont les mots sont concis et épurés sans toutefois se réduire à de la simple économie textuelle⁸⁶.

À l'instar de Michaud qui lit Barthes, nous proposons ainsi une lecture séquentielle du roman de Thúy. C'est en déconstruisant son texte que nous souhaitons aborder son écriture; c'est en fractionnant son récit que nous analyserons les autres récits sous-tendus. C'est parce que nous considérons le texte de Thúy comme une mosaïque de tableaux que nous pouvons considérer chacun de ces chapitres comme un tableau en soi. Ce faisant, nous étudions son écriture dite « fragmentaire ». Nous nous inspirons donc, avec nuances, de la méthode proposée par Michaud :

Comme il n'y a plus, dans le cas des textes de fragments, de connaissance d'ensemble, il nous est apparu qu'une lecture par séquences, qui exposerait le travail du fragmentaire dans chaque fragment, et de l'intérieur de chacun d'eux, aurait au moins l'avantage de déplacer l'illusion de la lecture linéaire et continue, et serait peut-être ici plus « appropriée » qu'aucun autre genre de lecture.⁸⁷

⁸⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁵ Valérie Dusillant-Fernandes, « Habiller le vécu de mots et d'images. Le projet de Kim Thúy. Entretien avec Kim Thúy, 20 juillet 2012 (Toronto, Canada) », *Voix plurielles*, vol. 9, no 2, 2012, p. 164.

⁸⁶ Bien que nous soyons d'accord avec le propos de Susini-Anastopoulos lorsqu'elle suggère que l'écriture fragmentaire est au cœur d'un enjeu de lisibilité, nous n'adhérons pas à la position de celle-ci lorsque qu'elle affirme que « [l]e livre de fragments doit ainsi aider à passer le temps de façon agréable, mais en même temps fécond » (*L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, 1997, p. 124) car cela est, à nos yeux, réducteur de l'acte de lecture et des procédés subséquents.

⁸⁷ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 87.

Bien que Michaud suggère d'abandonner « toute visée totalisante⁸⁸ », nous considérerons tout de même *Ru* comme un tout sans néanmoins négliger l'importance de chacune de ces parties. Lors d'une entrevue, l'écrivaine a dit que : « [l]e but n'était pas d'être fidèle à la mémoire que j'ai d'un événement. Il y avait un souvenir, une histoire que je voulais raconter⁸⁹ ». Cette affirmation renforce le constat que chaque chapitre peut être lu comme un récit en soi, car bien que le récit « primaire » se veuille être celui de la narratrice An Tinh, les histoires sous-jacentes au texte sont celles des nombreux personnages ayant marqué la vie de l'auteure. Elle joint, à sa propre voix, une pléiade de voix *autres* faisant de son texte une histoire à la fois individuelle et collective. Ce faisant, les nombreuses voix donnent à lire tout autant de récits.

1.2.3. La multiplicité comme acte de lecture

À la lecture de ce roman, il serait irréaliste, voire idéaliste, de penser *une* théorie de la lecture du fragment. À cet effet, citons Blanchot pour qui « [l]a parole de fragment ignore les contradictions, même lorsqu'elle contredit.⁹⁰ » Ce que nous pouvons aussi retenir du méticuleux travail d'analyse de Ginette Michaud⁹¹ est qu'il faut être attentif à ce qu'elle définit comme les détails de l'analyse; soit les séparations du texte même, car « [i]l n'y a pas d'explication qui puisse venir à bout des fragments, la théorie reconnaît ici un certain absolu de la limite, en même temps que l'absolu comme *sa* limite⁹² ». À propos de cette limite qu'est l'absolu, elle ajoute que

si écrire en fragment, c'est toujours écrire en *fragments*, lire en fragment, c'est aussi lire en *fragments*; c'est inévitablement produire *des* lectures de fragments, c'est écrire des lectures fragmentaires de fragments, c'est, plus essentiellement encore, considérer le processus de la lecture elle-même comme une opération du fragmentaire. Une seule règle s'impose : ménager à l'intérieur de chaque lecture un espace, un espacement où le fragment(aire) puisse aussi se rendre manifeste du bord de la lecture. C'est là ce qui nous a incitée à rejeter une lecture qui aurait

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Valérie Dusillant-Fernandes, « Habiller le vécu de mots et d'images. Le projet de Kim Thúy. Entretien avec Kim Thúy, 20 juillet 2012 (Toronto, Canada) », *loc. cit.*, p. 168.

⁹⁰ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 230.

⁹¹ À la question de la théorie en littérature, Michaud réfléchit les difficultés d'en faire une théorie systématique, formalisée, voire, définitive. Ces difficultés sont en partie expliquées par l'objet d'étude n'étant lui-même pas complètement théorisée comme c'est le cas avec le fragment.

⁹² Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 79.

porté sur un seul fragment, cité-en-tant-qu'exemple, et qui aurait ensuite « universalisé » ses données à l'ensemble des fragments. Puisqu'il n'y a pas de lecture « transcendante » des fragments qui tienne, cet *a priori* nous a également fait exclure une lecture de type thématique, rhétorique ou poétique qui aurait classé les fragments en topoï, durci leurs « contenus » en noyaux de sens, recouvert sous un même nom les différences – impossibles à arrêter – à l'œuvre dans l'écriture fragmentaire.⁹³

Il ne peut y avoir d'universalité de lecture pour une œuvre dont la lecture se veut polysémique. Le lecteur se retrouve maître de son interprétation du texte et des sens qu'il lui attribue. L'écriture particulière du fragment appelle à une lecture tout aussi particulière, une lecture aux multiples significations. Le discours fragmentaire demande de considérer le texte comme un absolu dont les limites ne sont pas tracées.

1.2.4. Tout dire avec peu; la thématique de la transmission

L'exergue de *Ru* annonce un texte qui est destiné « aux gens du pays »⁹⁴. Dès la première page, une volonté de transmission est assumée alors que la vie de la narratrice est mise en parallèle à l'histoire du Vietnam. Sa naissance est associée à la continuation, à la passation : « Je suis née à l'ombre de ces cieux ornés de feux d'artifice, décorés de guirlandes lumineuses, traversés de roquettes et de fusées. Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues⁹⁵ ». Alors que partout au Vietnam, des gens meurent, la narratrice naît à l'abri des combats. Sa vie sert de continuité, elle fait perdurer celles qui ont été perdues. Le lecteur sent rapidement que la volonté de l'écrivaine n'est pas seulement d'écrire sa propre histoire, mais bien de la faire dialoguer avec une autre – qu'elle raconte à travers le vécu des autres personnages. Cette proposition, Thúy l'entérine maintes fois lors d'entrevues comme dans celle qu'elle accorde à Marie-Claude Fortin du quotidien *La Presse*, alors qu'elle dit que « [c]e livre-là n'est pas mon histoire. Je prends l'excuse de raconter "à travers moi" l'histoire de tous ces gens que j'ai croisés. Malgré leurs souffrances, leur immense pauvreté, il y a dans leur histoire une beauté

⁹³ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁴ Cette expression qui reprend un titre de Gilles Vigneault, « Gens du pays », interprété pour la première fois lors de la Fête nationale du Québec en 1975, se veut un clin d'œil au chanteur ainsi qu'à la culture québécoise. La référence renvoie à ce que plusieurs considèrent comme l'hymne du Québec ce qui vient jouer, dès le départ, sur l'ambiguïté de l'identité et de la lecture à venir.

⁹⁵ Kim Thúy, *Ru*, Montréal, Libre Expression, 2009, p. 11. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèse dans le texte.

extrême⁹⁶ ». C'est dans un effort de mémoire qu'elle reconstitue par fragments cette histoire collective du Vietnam; c'est à partir de traces, de souvenirs⁹⁷. C'est dans une prise de conscience identitaire que « le travail de la mémoire élaboré s'inscrit [...] puisque la survivante s'engage vis-à-vis des disparus.⁹⁸ » Ce legs dont hérite la narratrice sera transmis à son tour⁹⁹, c'est de l'histoire du Vietnam dont elle cherchera à témoigner. À ses souvenirs, An Tinh juxtapose ceux des autres pour en faire un seul acte de remémoration. La pratique fragmentaire de l'auteure participe à ce projet créateur, elle permet un détachement nécessaire par rapport à l'écriture de tels propos car, après tout, le texte, bien qu'il raconte le récit d'une immigration « réussie », aborde aussi les difficultés liées à l'exil. Par l'éclatement des frontières du texte, la portée de ce dernier se veut au-delà des mots mêmes. Cela dit, le propos demande à être médité, car lorsqu'il est question de l'enfance de la narratrice avant que le régime communisme ne s'installe, c'est l'histoire d'une enfant quelconque qui est racontée. Lorsque An Tinh décrit sa vie quotidienne dans le Vietnam communiste, c'est la vie de milliers de familles qu'elle décrit. Lorsqu'elle détaille sa vie de réfugiée au camp en Malaisie, c'est à tous les réfugiés qu'elle donne une voix. L'auteure donne alors une *voix au silence*¹⁰⁰.

La question de la transmission est aussi posée à travers la relation que An Tinh entretient avec sa mère. La narratrice aborde rapidement dans le texte cette filiation alors qu'elle mentionne la rupture imposée par l'exil :

J'étais une extension d'elle [sa mère], même dans le sens de mon nom. En vietnamien, le sien veut dire « environnement paisible » et le mien, « intérieur paisible ». Par ces noms presque interchangeable, ma mère confirmait que j'étais

⁹⁶ Marie-Claude Fortin, *loc. cit.*, p. 5.

⁹⁷ Cet acte de remémoration sera longuement étudié dans le chapitre trois du présent mémoire.

⁹⁸ Valérie Dusallant-Fernandes, « Du Vietnam au Québec. Fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy », *loc. cit.*, p. 83.

⁹⁹ Nous verrons plus tard que c'est par l'introduction des nombreux personnages et des histoires autres que celle de la narratrice que le travail de transmission est mis en place dans l'œuvre de Thúy.

¹⁰⁰ Cette expression rejoint la volonté de parler pour ceux qui ne le peuvent pas mentionnée par Daniel Chartier dans son article « Une voix parallèle de la fin du XIX^e siècle au Québec. Sui Sin Far » qui étudie le cas-limite de l'écrivaine d'origine sino-anglaise. De son vrai nom, Edith Eaton, elle passe au pseudonyme de Sui Sin Far, choix qui ne se veut pas anodin comme le constate Chartier : « un nom qui renvoie à la fois à son enfance et à sa volonté d'affirmer l'instabilité de son identité à travers des textes qui donneront une voix à ceux dont on parle, sans qu'on les entende. » (*Revue internationale d'études canadiennes*, no 27, 2003, p. 63).

une suite d'elle, que je continuerais son histoire. L'histoire du Vietnam, celle avec un grand H, a déjoué les plans de ma mère. Elle a jeté les accents de nos noms à l'eau quand elle nous a fait traverser le golfe du Siam, il y a trente ans. Elle a aussi dépouillé nos noms de leur sens, les réduisant à des sons à la fois étrangers et étranges dans la langue française. Elle est surtout venue rompre mon rôle de prolongement naturel de ma mère quand j'ai eu dix ans. (12)

Très tôt, il est mention de la filiation – imposée par les noms – entre la mère et la fille. Ces noms, presque interchangeables, commandent une continuité intergénérationnelle. Le départ forcé du Vietnam provoque une double rupture du destin de la narratrice; d'abord, comme « prolongement » de sa mère mais aussi, comme enfant prédestinée à une vie dans la bourgeoisie, puisque le nouveau régime politique au Vietnam vient dépouiller les honneurs et les grades de ses parents. La fuite par les eaux commande la première perte, celle de la nomination et, dès lors, la narratrice peut se poser comme un individu à part. Par ce fait même, elle peut faire le choix de vivre sa propre vie, de ne pas être *que* le prolongement de sa mère. En effet, l'exil est perçu positivement, car il permet la différence. Il permet à An Tinh d'être maîtresse de ses choix de vie à venir. La rupture encourue entre la mère et sa fille délie une parole autrefois enchaînée par la pression maternelle. Cette parole devient libératrice et, ce faisant, elle s'inscrit dans un rôle de transmission à son tour. Souvent réprimée, cette parole devient émancipatrice et est permise par l'arrivée en des sols nouveaux. Cette nouveauté amène la narratrice à développer des désirs autrefois impensables; lorsqu'elle se remémore Marie-France, sa première enseignante au Canada, An Tinh se rappelle son premier désir d'immigrante, « celui de pouvoir faire bouger le gras des fesses comme elle » (19). C'est aussi par la figure bienveillante de Marie-France que la narratrice se permet une parole nouvelle :

Alors quand elle s'est penchée sur moi, plaçant ses mains sur les miennes pour me dire « Je m'appelle Marie-France, et toi? », j'ai répété chacune des syllabes sans cligner des yeux, sans ressentir le besoin de comprendre, parce que j'étais bercée par un nuage de fraîcheur, de légèreté, de doux parfum. Je n'avais rien compris des mots, seulement la mélodie de sa voix, mais c'était suffisant. Amplement. (19)

Bien que le langage soit inconnu et que la phrase apprise puisse sembler, de prime abord, bien anodine, elle devient libératrice l'espace d'un instant. Cela dit, cette parole sera très vite réprimée par les tenants de la réalité, soit les figures parentales. An Tinh, qui ne cesse de répéter la phrase apprise à l'école, se fera demander par ses parents « si [elle] a changé de nom » (20).

Le nouveau discours, auquel la narratrice a accès, contrairement à ses parents, semble de ce fait inconciliable avec celui de ces derniers. Ses parents, parlant déjà quelque peu le français, ne peuvent pas s'émerveiller devant la nouveauté langagière, car celle-ci représente plutôt un obstacle; leur expulsion du cours d'initiation au français entraîne, par le fait même, une perte de salaire hebdomadaire – les étudiants étant admissibles à un montant forfaitaire. Pourtant, ceux-ci restent « sous-qualifiés pour tout le reste » (20). Les changements auxquels sont confrontés les personnages ne leur permettent pas la même ouverture au monde. L'arrivée au Québec donne à An Tinh la possibilité de développer son individualité, de délier à la fois son corps mais aussi sa voix : « C'est grâce à Jeanne [une professeure de danse à Granby] que j'ai appris à dégager ma voix des replis de mon corps pour qu'elle puisse atteindre le bout de mes lèvres. » (66) Au mutisme qu'elle attribue à sa mère, An Tinh oppose une parole délivrée par les figures féminines québécoises de son enfance et, ce faisant, elle refuse longtemps tout lien avec la figure maternelle. Toutefois, la jeune femme finira par avouer le parallèle entre sa vie et celle de sa mère, admettant alors cette filiation à laquelle elle ne peut pas échapper :

J'ai voulu devenir très différente de ma mère, jusqu'au jour où j'ai décidé de faire partager la même chambre à mes deux fils, même s'il y avait deux autres pièces vides dans la maison. Je voulais qu'ils apprennent à se soutenir l'un l'autre comme mes frères et moi l'avions fait. (59)

Avec le recul, elle reconnaîtra les bienfaits de cette relation tumultueuse et cherchera à transmettre le legs familial à son tour. Cet héritage, qu'elle refusait en début de texte, est plus tard réapproprié, voire réinvesti. Ce legs maternel sera plus longuement examiné dans le deuxième chapitre lors de l'examen de la question identitaire chez la narratrice.

1.3. Les vides du texte

Le renoncement au récit conventionnel par les auteurs de l'écriture du fragment induit une écriture de la distillation, au sens où le propose Pierre Garrigues, c'est-à-dire « [un lieu de] la disparition du sujet écrivant pour que le Tout puisse s'y écrire et s'y décrire. L'œuvre est donc bien en ce sens absence de l'œuvre¹⁰¹ ». Cette dilution – à la fois de l'œuvre et de son auteur – induit une multiplicité des lectures possibles; ces lectures aux parcours multiples sont

¹⁰¹ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, p. 98.

transversales, irrégulières. Cette dissolution est aussi celle du sujet narratif, car bien souvent, le personnage du récit est lui-même éclatement : « Le choix d'une écriture fragmentaire m'apparaît comme un geste décisif de désintégration des genres. Et en même temps, de désintégration du Moi¹⁰². » Cette crise du sujet, inhérente au genre fragmentaire, serait une réponse à un monde chaotique, lui-même morcelé. Le sujet moderne, à l'image d'un personnage à la voix carrefour, est garant d'une multiplicité. Partant d'une énonciation plurielle, les manifestations de celle-ci le sont tout autant. C'est ainsi que bien que la trame narrative de *Ru* soit portée par le personnage de An Tinh, ce n'est pas seulement sa voix qu'elle met de l'avant. L'Œuvre fragmentaire – aussi non-œuvre – se caractérise par des blancs, des non-dits et des silences implicites au genre. Cette tendance à la réduction, au « raccourci textuel », expression que nous reprenons de Susini-Anastopoulos, appelle une sorte d'abstraction essentialiste¹⁰³. Nous pouvons parler ici d'une esthétique de l'incomplétude de laquelle découle un texte insaisissable, hors normes, non linéaire mais aussi, portant en ses limites la symbolique de la rupture. La théoricienne propose de penser l'inachèvement, le blanc textuel et la case vide comme sortis du caractère insignifiant qui leur était autrefois attribué. Ils acquièrent ainsi un statut esthétique et herméneutique complètement différent et peuvent ainsi être considérés comme procédés d'écriture emplis de sens. En effet, le choix de Thúy de ne pas tout dire est conscient – les propositions omises ne le sont pas à la légère, elles sont réfléchies et désirées. Pour Blanchot, l'espace fragmentaire est celui de la dispersion, de la trace, mais aussi celui de l'inconnu car « [é]crire selon le fragmentaire détruit invisiblement la surface et la profondeur, le réel et le possible, le dessus et le dessous, le manifeste et le caché.¹⁰⁴ » Le caractère du secret, d'une chose qu'il faut trouver et donner à voir, participe de l'idée du fragment comme étant une semi-vérité. « Semi », car elle n'est énoncée que partiellement; afin d'y avoir accès dans sa totalité il faut en dégager ce que nous appelons *l'arrière-texte*, ce texte à la fois absent et présent, à la fois silencieux mais criant de sens, « [o]r, le silence, le blanc, est la plus forte ponctuation¹⁰⁵ ». Dans le cas de notre œuvre, ce caractère secret repose sur la prémisse que Thúy présupposerait certaines connaissances préalables chez le lecteur – sans

¹⁰² Ricard Ripoll (dir.), *op. cit.*, p. 16.

¹⁰³ Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁴ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁵ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 31.

quoi, le propos n'est compris qu'en partie. Ce paradigme du caché contribue d'autant à l'idée d'écrits dont la puissance d'évocation ramène à des nouveaux modèles de lecture. Les vides du langage plongent le lecteur dans un univers dissolu, devant un monde qu'il doit penser afin de reconstruire pour mieux le lire.

1.3.1. Les blancs

Lire le blanc inhérent au fragment, c'est également réfléchir à la relation de l'auteur à son écriture, car comme le propose Gilles Deleuze, « [é]crire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus [...] L'écriture est inséparable du devenir : [...] on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible.¹⁰⁶ » Cette expérience du devenir de l'auteure qui est traduite dans le texte témoigne d'un usage du monde qui lui est propre. Considérer le blanc du texte implique une réflexion sur les intentions à la fois de l'auteure et de son propos. Le choix de courts chapitres dans *Ru* donne à voir des pages remplies d'espace vide – le blanc est donc ici concrétisé matériellement. De plus, il participe aussi à l'idée du silence souvent présente dans les écrits fragmentaires :

[c'est] le silence représenté par le blanc, avant et après le fragment. Un blanc qui impose sa force poétique, qui signale le début et la fin d'une expérience, qui souvent occupe une place plus importante que le texte lui-même, devant le texte à son tour d'un non-dit qui échappe au fragment.¹⁰⁷

Les silences du texte sont probants d'une littérature à découvrir. Le manque de cohésion et d'unité parfois reproché au texte fragmentaire découlerait de ces blancs qui commandent un décalage à la fois dans le récit et dans la matérialité du livre. À l'instar de Montandon, qui propose que « [l]e fragment, avant que d'être peut-être une forme de l'absence de forme, est une conscience aiguë de la perte de l'unité et du sens¹⁰⁸ », nous attribuons un rôle esthétique et énonciatif aux blancs – matériels et interprétatifs – dans *Ru*. En effet, ceux-ci régissent la lecture faite par les pauses imposées – illustrées par les divisions narratives – au lecteur. Aussi,

¹⁰⁶ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 11.

¹⁰⁷ Ricard Ripoll (dir.), *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁸ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 94.

ils mettent en place les frontières du texte, car une fois que la perte du signe et des sens est admise, les délimitations de ce qui est raconté peuvent être pensées autrement. Les limites matérielles de l'ouvrage seraient ses divisions, ses parties, ses chapitres. Ce sont les contours auxquels les mots se heurtent, ce sont les passages d'un paragraphe à l'autre. En plus de tracer physiquement le texte, les blancs participent à un processus narratif. Pour Michaud, qui les qualifie de *manques*, ceux-ci « viennent relancer notre lecture. Ce qui ne revient pas, simplement, à essayer d'éliminer ces blancs ou ces *manques*, mais plutôt à essayer d'entrevoir leur rôle¹⁰⁹ »; ce faisant, le lecteur est amené à réfléchir au texte, à considérer le dispositif formel de l'écriture, car malgré une absence apparente d'une tendance structurelle, le texte, par ses blancs, impose « un parcours argumentatif qui emporterait le lecteur vers la finalité d'un sens.¹¹⁰ » Réfléchir aux intentions de l'écrivaine implique inévitablement de considérer le paratexte, le hors-texte nécessaire à la compréhension des écrits. Ce paratexte, le lecteur est amené à le découvrir, oblige à retourner à l'idée de l'intention du texte, à la fois manifeste et cachée.

Dans *Ru*, les blancs matériels commandent des pauses, ce qui amène le lecteur à s'arrêter et à réfléchir au propos énoncé. Ces pauses représentent aussi la suspension, l'arrêt d'une parole. C'est la parole de l'angoisse qu'avance Blanchot, c'est-à-dire une parole qui se présente à nous comme morcelée : « Une parole choisie par l'angoisse étrangère à tout choix en son immense travail oscillant. [...] Le lointain toujours proche de l'angoisse, sa trace effacée, retracée : jamais entière, morcelée, martelée, avec quelque chose de jeune qui épouvante.¹¹¹ » Chez Thúy, le blanc incarne cette mise à distance nécessaire à l'écriture d'un texte relatant le trauma –, car le récit reste tout de même celui d'un départ forcé.

La mise à distance commandée par les blancs dans *Ru* permet d'allier le récit individuel à l'histoire collective du Vietnam. Par le recul que prend la narratrice alors qu'elle relate les événements marquants, à la fois pour elle et pour les autres personnages qui traversent l'œuvre,

¹⁰⁹ Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁰ Martine Renouprez, « Le fragment : du holisme à la partition du dire » dans Ricard Ripoll (dir.), *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2002, p. 155.

¹¹¹ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op. cit.*, p. 92.

An Tinh passe d'un traumatisme à un autre. Il y a dialogue entre les blessures, mais les blancs imposent une rupture. Ainsi, les intervalles textuels segmentent le récit, mais le cadrent aussi puisqu'un rythme de lecture est imposé. Chaque paragraphe – fragment en lui-même car délimité par un blanc avant et un blanc après – consigne une idée, une proposition. C'est donc dire que le blanc doit être pensé hors du cadre de l'insignifiance, « acquérant ainsi un véritable statut esthétique et herméneutique¹¹² ». Pour Blanchot, le blanc n'est pas rupture, il est plutôt prolongement :

De là qu'on ne puisse pas dire qu'il y ait intervalle, puisque les fragments, destinés en partie au blanc qui les sépare, trouvent en cet écart non pas ce qui les termine, mais ce qui les prolonge, ou les met en attente de ce qui les prolongera, les a déjà prolongés, les faisant persister de par leur inachèvement, toujours prêts à se laisser travailler par la raison infatigable, au lieu de rester la parole déchue, mise à part, le secret sans secret que nulle élaboration ne saurait remplir.¹¹³

Par la construction incessante de nouveaux syntagmes afin de lire le texte en fragments qu'est *Ru*, celui-ci peut être pensé comme un univers ouvert où les nombreuses interprétations et les significations viennent « trouble[r] l'image rassurante et gratifiante que la tradition nous livre de l'œuvre, massive, et immuable¹¹⁴ ». Le texte s'inscrit ainsi dans un système de sens à créer, un système dont les connexions le constituant sont infinies, car chaque écriture fragmentaire développe sa propre syntaxe.

1.3.2. Les non-dits

La nature même du fragment induit de nombreuses propositions qui ne sont dévoilées que partiellement. À cet effet, dans *Ru*, l'auteure emploie des non-dits afin de ne pas nommer, de ne pas avoir à dire certaines vérités parfois difficiles à admettre. C'est ainsi qu'elle traite de la question du viol lorsqu'elle mentionne les regards éteints de certains parents, éteints « sous le poids du corps d'un pirate » (21). On comprend rapidement que ces parents dont il est question, ce sont des mères qui durent subir les violences sexuelles des pirates que le malheur du destin leur fit rencontrer. Une quarantaine de pages plus loin, le sujet est de nouveau abordé et ce,

¹¹² Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 126.

¹¹³ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

toujours sans être nommé : « Après la première vague de *boat people* vers la fin des années 1970, il n'était plus raisonnable d'envoyer des filles en mer, parce que la rencontre avec les pirates était devenue un passage obligé, un rituel du trajet, une meurtrissure inévitable. » (65) Thúy élude le viol à proprement dit en amenant plutôt le lecteur à tisser des liens entre les locutions « filles en mer », « rencontre avec les pirates » et « meurtrissure inévitable ». C'est par l'usage de la métaphore qu'elle laisse au lecteur réorganiser les images évoquées et en saisir la portée. Cela devient un passage obligé pour toute fille cherchant à fuir, un mal dont elles ne peuvent espérer s'échapper. Pierre Garrigues, dans *Poétique du fragment*, propose une importante réflexion sur le caractère implicite des mots – ou plutôt sur l'absence de ceux-ci :

Ronger, réduire ce qui est dit, le récit doit tendre vers le silence pour s'entendre : tentative impossible puisque la langue est déjà-là, avant la voix qui la précède... D'où la fragmentation du récit dans lequel intervient l'« auteur », le contaminant de réflexions critiques dont le rôle est aussi de laisser émerger cette parole à la fois double et neutre : ni récit, ni critique, ni il ni elle, en attente de la parole qui n'advierait que dans l'oubli de la parole.¹¹⁵

La parole est ici présente dans son absence, « [e]ntre le silence et le silence, parole échangée – murmure innocent¹¹⁶ » pour reprendre Blanchot, car c'est dans la dissolution de cette parole que l'absolu narratif peut se déployer. Cette incomplétude caractéristique du fragment est exploitée par Thúy alors qu'elle laisse planer plusieurs interrogations quant au sort de personnages¹¹⁷. Malgré l'apparente légèreté de l'écriture, la lourdeur des événements évoqués ne peut être ignorée. À cet effet, une bonne part de l'œuvre sous-entend une violence qui n'est pas nommée, qui ne se dévoile qu'un morceau à la fois. Cette violence est « [b]rièveté, éparse, persévérante, devenue lenteur qui s'interrompt, comme une souffrance toujours revenue et qui ne me reconnaît pas¹¹⁸ ». Elle est disséminée tout au long du texte, perceptible par l'omniprésence du silence de Thúy. C'est au lecteur d'y donner un sens, de réfléchir à la suite

¹¹⁵ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 150.

¹¹⁶ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁷ Nous pensons, par exemple, au jeune homme qui enseignait l'anglais dans le camp de réfugiés en Malaisie (27), à Madame Claudette qui décida de prendre en charge Monsieur Kiet et son bébé suite à leur naufrage sur la plage (31), à la famille de bénévoles qui a pris en charge, dès leur arrivée à Granby, An Tinh et sa famille (34) ou encore, à la jeune fille rencontrée à New York qui cherchait à retourner dans son lit fait de carton, au Vietnam (91).

¹¹⁸ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op. cit.*, p. 92.

du propos. C'est ainsi que la narratrice raconte les courses de l'enfant vietnamien qui allait porter des messages à travers les rizières, d'une cachette à l'autre, aux Révolutionnaires. Plutôt que de s'attarder à sa mort – abattu d'une balle froidement tirée par des soldats¹¹⁹ –, le message est celui d'un amour profond. C'est l'amour d'une mère pour son enfant, l'amour d'un enfant pour la nature vietnamienne, mais c'est aussi l'amour de Vietnamiens pour leur pays, car au-delà de la mort du jeune enfant, c'est le combat d'un peuple scindé en deux qui est dépeint. Cette violence, parfois difficile à admettre, n'est avouée qu'à moitié, par l'entremise de procédés qui la mettront à distance. C'est ainsi que pour raconter un acte de pédophilie, la narratrice rapporte les paroles de ses cousins de dix ans qui n'ont pas conscience de la chose :

Ils m'ont décrit en ricanant comment ils avaient masturbé des hommes en échange d'un bol de soupe à deux mille dôngs. Ils ont dépeint sans retenue ni réserve ces gestes sexuels avec le naturel et la pureté de ceux qui considèrent que la prostitution est uniquement une affaire d'adultes et d'argent. (136)

Bien que An Tinh ait conscience de la dimension profondément dommageable des événements, elle ne dira pas un mot à ses cousins, ne voulant pas souiller leur candeur. Ce dont il s'agit ici, au-delà des torts moraux, c'est la brutalité d'un régime politique qui pousse la population à commettre des actes ignobles afin de survivre.

En plus de la violence implicite du texte, le non-dit réfère aussi à bon nombre de référents culturels sous-entendus dans l'œuvre. Plusieurs anecdotes du récit ne se dévoilent complètement au lecteur que lorsqu'il prend conscience de la portée des non-dits. Cela est manifeste par deux événements distincts dans l'œuvre. La première anecdote a lieu alors que An Tinh et sa famille vivent à Granby depuis peu :

Les élèves de mon école primaire faisaient la queue pour nous inviter chez eux pour le repas du midi. Ainsi, chacun de nos midis était réservé par une famille et, chaque fois, nous retournions à l'école le ventre presque vide, parce que nous ne savions pas comment manger du riz non collant avec une fourchette. Nous ne savions pas comment leur dire que cette nourriture nous était étrangère, qu'il n'était pas nécessaire pour eux de courir les marchés pour dénicher la dernière boîte de Minute Rice. (31)

¹¹⁹ « Les soldats l'ont tu. Son corps frêle s'est affaissé au sol alors que les soldats sont repartis en mâchant leur gomme. » (135)

De prime abord, l'histoire peut paraître banale, mais son analyse donne à voir l'insinuation de la proposition. D'abord, An Tinh pose une distinction primordiale en parlant d'un riz « non collant ». Celui-ci diffère du riz « collant » consommé dans les pays de l'Asie, notamment au Vietnam. Celui auquel la narratrice est habituée est mangé avec des baguettes ou directement au bol – porté à la bouche. Elle ne comprend donc pas comment le riz qui lui est offert, qui ne ressemble en rien à celui qu'elle connaît, peut se manger avec une fourchette. C'est ainsi que An Tinh repart avec l'estomac vide non pas parce qu'elle n'aime pas la nourriture, mais plutôt car elle ne sait pas comment la consommer. Cette anecdote culinaire ne peut être pleinement comprise qu'en tenant compte du sous-entendu du récit; le lecteur doit prendre conscience de certains référents culturels – qui ne sont pas donnés. Il est vrai que la narratrice se rend compte de la sollicitude des habitants de Granby à son endroit, mais malgré ce témoignage de générosité, An Tinh est mal à l'aise dans la situation. Cet imbroglio met de l'avant une narratrice ne maîtrisant pas les nouveaux codes culturels – elle qui ne les comprend même pas encore.

Une autre manifestation d'un sous-entendu culturel survient lorsque la jeune femme, devenue adulte et à son tour mère, évoque l'innocence avec laquelle ses enfants se permettent de toucher la tête de leurs grands-parents. Ces gestes d'amour, lorsque ces « derniers [les enfants] leur [les grands-parents] donnent des baisers dans les cheveux, spontanément, sans protocole, pendant une session de chatouilles au lit » (104-105) sont observés par An Tinh avec une certaine distance. Pour elle, ce geste évoque une toute autre réalité : « Moi, j'ai touché la tête de mon père une seule fois. Il m'avait ordonné de m'appuyer dessus pour enjamber la rampe du bateau. » (105) Ce qui doit être compris de cette proposition est que les coutumes en Asie du Sud-Est requièrent que les enfants ne touchent jamais la tête de leurs aînés, car cela est un manque flagrant de respect. Il est donc inconcevable pour l'enfant ayant été éduquée selon les coutumes de l'Asie du Sud-Est de poser un tel geste. Pour appuyer cette idée, la narratrice mentionne que la seule fois où elle osa toucher la tête de son père, elle y fut obligée, par l'exil; c'est une situation exceptionnelle qui le demandait.

Les non-dits dans *Ru* obligent à prendre en considération des éléments qui ne sont pas toujours présentés au lecteur, nuisant – ou non – à sa compréhension. Cela peut parfois même mener à une tout autre lecture. Le texte suppose une juste connaissance de référents culturels. Par leur

dispersion dans le texte, les non-dits participent à des lectures multiples, car un lecteur ne possédant pas certains référents ne peut comprendre certaines propositions dans leur entièreté. Le lecteur joue le rôle d'un sujet dont les connaissances affectent l'expérience de lecture.

1.4. *Ru*, écriture de la pluralité

Kim Thúy, avec *Ru*, s'inscrit dans une lignée d'auteurs pratiquant l'écriture du fragment. Chez l'écrivaine, cette pratique cherche à exprimer un éclatement identitaire, à rendre compte de son expérience en tant qu'individu – expérience qu'elle transpose à la narratrice de son récit. Sa pratique fragmentaire est variée et donne à voir le genre dans sa multiplicité. Par la forme même de son œuvre, Thúy donne à lire un texte en morceaux. Les cent treize récits tiennent sur un peu moins de 145 pages, c'est donc dire que chaque chapitre¹²⁰ dépasse rarement une page; le plus long en fait trois alors que le plus court tient en trois lignes. L'appellation utilisée par Pascal Riendeau pour désigner les chapitres, « les microrécits¹²¹ » n'est pas exempte de sens, car le récit implique une « histoire. [Le récit] [p]réoccupé de soumettre à son ordre les actions qu'il expose, il se donne comme une totalité où, entre début et fin, s'éprouve la conversion du sens¹²² ». L'utilisation du terme « microrécit » afin de qualifier chacun des chapitres suggère déjà, par la nature de l'expression, une certaine totalité du propos. L'histoire se déploie en plusieurs divisions, un peu à l'image d'un arbre dont le tronc donne naissance à une multitude d'embranchements. Le propos fondateur du texte de Thúy est de revisiter l'histoire du Vietnam, celle « qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école » (46). Pour ce faire, elle raconte non pas que le point de vue du gagnant ou du perdant, de la victime ou du bourreau, mais bien celui de tous. Les récits narratifs sont les siens, ceux des Vietnamiennes oubliées par l'histoire, ceux des jeunes soldats communistes mais aussi, ceux des Québécois qui ont ouvert leurs bras et ont accueilli tous ces migrants dans les années 1970 et 1980. Pourtant, la trame narrative propose de concevoir l'ouvrage d'après le récit d'immigration de An Tinh et de sa famille. À

¹²⁰ Dans le cadre de ce mémoire, le terme « chapitre » fait référence à celui de « microrécit » et vice-versa. Nous reprenons cette appellation de Pascal Riendeau tel quel proposé dans son article « Chacun en son exil » paru dans *Voix et Images*, en 2010 (vol. 36, no 1, p. 137-142).

¹²¹ Pascal Riendeau, *loc. cit.*, p. 137.

¹²² Florence De Chalonge, « Récit », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 646.

ce premier récit viendra se greffer ceux des autres personnages – québécois et vietnamiens – à qui la narratrice donne, le temps d'un fragment, une parole et une vie qui leur sont propres.

1.4.1. Une écriture de l'association

Bien qu'à première vue, les nombreux chapitres du roman peuvent sembler déconnectés les uns des autres, chacun s'ouvre en reprenant l'idée du précédent. Ce sont les souvenirs d'un lieu, d'une époque ou encore, d'un personnage, que l'auteure donne à lire. C'est une logique associative qui guide le flux de la mémoire. Les transitions entre les récits sont par moments portées par une idée ou encore, par un mot. Plusieurs exemples de ces passages peuvent être relevés au long de l'œuvre, notamment lorsque An Tinh détaille sa rencontre avec monsieur Vinh, un homme dont les enfants furent pris en charge par un prêtre jusqu'à ce qu'il soit libéré de prison au Vietnam. Le chapitre se clôt avec l'expression « sa sortie de prison » (16) et le chapitre qui suit est une réflexion de la narratrice sur la captivité de son propre fils : « Je n'ai ni crié ni pleuré quand on m'a annoncé que mon fils Henri était emprisonné dans son monde » (17). L'auteure compare la cellule matérielle dans laquelle monsieur Vinh fut enfermé pendant de longues années à l'autisme, maladie qui barricade son fils dans son propre monde, coupé de tous. La transition entre les deux fragments narratifs est permise par une idée-clé – conductrice de sens –, celle de l'emprisonnement; physique chez l'un et psychologique chez l'autre. Cette logique associative se retrouve tout au long du texte; notamment par l'existence de ses propres enfants, souvent comparée à celle d'enfants vietnamiens. Parallèlement, bien que le travail de mémoire amène la narratrice à amalgamer maintes histoires individuelles, comme nous le verrons en détail dans le prochain chapitre, l'écriture demeure épurée. Les phrases ne sont pas surchargées et décrivent bien l'émotion vécue ou le moment relaté. Malgré un propos qui n'est pas énoncé de manière chronologique, on retrouve une cohésion dans ce semi-chaos textuel. Pour Riendeau, « [o]n saute parfois du coq à l'âne, mais jamais n'a-t-on l'impression que leur agencement est purement aléatoire. Ils suivent l'ordre des souvenirs, des émotions, des sensations, créant du même coup des associations inusitées.¹²³ » De plus, l'écriture fragmentaire participe d'une poétisation du discours car, par le choix d'un texte court, au rythme rapide, presque saccadé, Thúy propose un « effet de fragmentation » au sens où le

¹²³ Pascal Riendeau, *loc. cit.*, p. 137.

propose Philippe Hamon¹²⁴. Ce dernier suggère de considérer l'usage du fragment comme relevant d'une contrainte générique et esthétique dans laquelle le fractionnement textuel est conscient et réfléchi. À cet effet, Thúy mentionne, lors d'une entrevue avec Valérie Dusailant-Fernandes, que son récit se construit principalement à partir de mots, que ceux-ci priment sur l'histoire¹²⁵. Cette proposition de l'auteure permettrait de comprendre son ouvrage, dont la narration alterne entre présent et passé ainsi qu'entre l'ici et l'ailleurs. Le lecteur est amené à voyager d'une époque à l'autre, d'un continent où l'hiver trace un paysage enivrant pour la narratrice aux mélodies matinales des déjeuners orientaux.

Par la décision de représenter maints personnages, l'auteure fait de son roman une œuvre cherchant à illustrer la multiplicité. Cette pluralité est manifeste à travers les nombreuses bribes d'histoires qui viennent compléter le récit de An Tinh. Il n'y a pas de caractère unique dans le roman de Thúy, car bien que les énoncés soient liés à des noms, à des individus en particulier, ceux-ci sont interchangeables. L'écriture contribue, en ce sens, à une prise de conscience identitaire, car l'acte créatif permet, comme le mentionne Dusailant-Fernandes, « de souder leurs corps individuels en une entité collective réduite au silence, mais aussi de rendre l'indicible lisible, car les mots donnent forme à ce silence¹²⁶ ».

Nous avons vu, dans le présent chapitre, que le texte *Ru* de Thúy s'inscrit dans la mouvance des textes fragmentaires. Le fragment apparaît comme réponse à une crise – sociétale, littéraire et identitaire – ainsi que comme un moyen de dévoiler la multiplicité qui habite le personnage de An Tinh. Chaque récit, chaque chapitre devient une histoire en elle-même, car lire le fragment suppose de considérer la singularité du propos. Outre les réflexions sur les possibles lectures du fragment, nous avons vu que l'acte de lecture tel que théorisé par Jauss et Iser se

¹²⁴ Philippe, Hamon, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX^e siècle en particulier » dans Lucia Omacini et Laura Este Bellini (dir.), *Théorie et pratique du fragment*, Genève, Slakine Érudition, 2004, p. 76.

¹²⁵ « [...] car j'aime aussi les livres qui se construisent de cette manière-là, c'est-à-dire où on donne plus d'importance aux choix des mots qu'à l'histoire même. [...] C'est une question de personnalité. Je suis dans les détails du quotidien. » (Valérie Dusailant-Fernandes, « Habiller le vécu de mots et d'images : le projet de Kim Thúy. Entretien avec Kim Thúy, 20 juillet 2012 (Toronto, Canada) », *Voix plurielles*, vol. 9, no 2, 2012, p. 165.)

¹²⁶ Valérie Dusailant-Fernandes, « Du Vietnam au Québec. Fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy », *loc cit.*, p. 85.

voit fortement influencé par l'expérience du lecteur et le rapport de ce dernier aux propos. En outre, devant le texte pluriel, nous observons la dissolution du « soi », du personnage au profit d'une collectivité – d'un « nous ». L'étude du fragment nous a permis de constater que malgré la complexité de la notion, certaines tendances peuvent être maintenues et appliquées à *Ru*. En effet, les nombreux silences du récit – manifestés par les blancs et les non-dits – permettent de voiler les violences et met de l'avant la volonté de Thúy d'omettre certaines vérités. Parce que le lecteur est confronté à des choix, c'est dire que lire le fragment – dans notre cas, il s'agit en d'autres mots de lire l'œuvre de Thúy – implique de lire la pluralité.

Dans le cadre du deuxième chapitre, nous chercherons à montrer le processus d'entre-deux qui se déploie tout au long de l'œuvre. Ainsi, nous verrons que le personnage de An Tinh est caractérisé par la mouvance, de sorte qu'elle rejette la notion de propriété. Nous examinerons en quoi le rapport à l'autre participe du processus identitaire. À cet égard, il est juste de rappeler que la division du texte permet d'insister sur la composition multiple de la narratrice, puisque celle-ci est l'objet d'une identité morcelée – mais bien assumée.

CHAPITRE II

POUR UNE POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX DANS *RU*

Afin de cerner les enjeux liés à l'entre-deux dans *Ru*, il nous faut d'abord en définir la notion en nous appuyant sur quelques théoriciens qui se sont penchés sur le sujet. À cet effet, nous travaillerons principalement avec les écrits de Régine Robin et de Daniel Sibony afin d'étayer notre propos. Cependant, analyser l'entre-deux caractérisant le personnage de An Tinh demande aussi de considérer la notion d'identité telle qu'elle a été étudiée par Jean-Claude Kaufmann, Paul Ricœur ou encore, Sherry Simon.

À la lumière des réflexions élaborées sur la question de l'entre-deux et des origines – éléments intrinsèquement liés à notion de l'entre-deux, nous approfondirons, dans le présent chapitre, la dynamique dans laquelle est plongée la narratrice. Nous verrons comment, dans son cas, l'entre-deux se déploie de trois manières – langagière, culturelle et identitaire.

Ce faisant, il s'agit de comprendre comment le personnage de Thúy se déplace d'un pôle à l'autre, comment il navigue dans l'espace intermédiaire qu'est l'entre-deux. C'est en s'appropriant des parcelles des deux composantes – québécoise et vietnamienne – qui la constituent que An Tinh s'avère être un être de la multiplicité.

2.1. L'entre-deux : quelques éléments de problématique

Avant même de pousser plus loin l'étude de la question de l'entre-deux, il faut d'abord tenir compte d'un concept qui y est implicite, soit celui de l'identité – ce qui désigne l'individu. La dilution du principe d'identité observée avec l'avènement de la société postmoderne met à mal les tentatives de définitions fixes du concept. En se rapportant à sa propre expérience en tant qu'« étrangère » au Québec, Robin parle d'une identité qu'elle qualifie de substantifiée, une

identité dénoncée comme « une essence, donnée à priori¹²⁷ » et qui relèverait du fait français.

Nous retenons de ces propos que l'identité ne serait

supportable que lorsqu'elle constitue un espace souple, des jeux d'allers et retours, lorsqu'elle évite l'épinglage, l'assignation automatique, lorsqu'on peut s'y prendre et s'y déprendre, lorsque au-delà du donné on peut se construire ses jeux d'identifications partielles ou multiples, lorsqu'on est capable d'un dedans/dehors créateur. La littérature est précisément ce qui vient défaire les identités, ce qui déconstruit, érode les certitudes identitaires, met à mal le familialisme sécurisant dans lequel il est si facile de s'enfermer, sauf si l'on choisit la posture du porte-parole.¹²⁸

Ce que Robin évoque ici, c'est une identité comme « devenir autre¹²⁹ », qui se façonne et qui n'est pas un principe fixé. Cette idée d'une entité qui se veut malléable, qui se voit construite de façon continue, rappelle les propos de Kaufmann :

L'identité est ce par quoi l'individu se perçoit et tente de se construire, contre les assignations diverses qui tendent à le contraindre de jouer des partitions imposées. Elle est une interprétation subjective des données sociales de l'individu, se manifestant par ailleurs souvent sous la forme d'un décalage.¹³⁰

Le sociologue français réfléchit sur l'identité comme une lutte, un combat contre des composantes qui seraient fixées. Celles-ci le sont normalement par la société – l'identité dont se dote un individu répond à ces attentes sociétales. Kaufmann présente aussi l'identité comme « instrument concret de l'activité ordinaire¹³¹ ». Elle devient une orientation, un guide alors qu'elle était autrefois dictée¹³². Nous verrons que dans *Ru*, la narratrice cherche plutôt à se libérer plutôt de ces dictats.

¹²⁷ Régine Robin, *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2011, p. 276.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 277.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 276.

¹³⁰ Jean-Claude Kaufmann, *op cit.*, p. 99.

¹³¹ *Ibid.*, p. 8.

¹³² Pour Kaufmann, c'est l'État qui, autrefois, fixait les identités, notamment par l'usage du droit – les papiers d'identité forcent à considérer l'individualité de chacun et chacune. Il mentionne toutefois des changements observés dans les années 60, changements amorcés par l'autonomisation des sujets. Kaufmann parle alors d'une période qu'il qualifie comme étant la phase présente de la modernité. Il

L'identité se voit déployer sous plusieurs formes. En ce sens, nous pouvons évoquer le concept d'identité narrative tel que développé par Paul Ricœur¹³³. Son propos est pertinent pour l'étude de *Ru*, car – comme nous le verrons – la narratrice, An Tinh, se voit transformée au fil du récit puisque sa propre identité est le résultat d'une constante reconstruction. Sans cesse modelée, elle intègre des éléments de récits autres à sa propre histoire. Bien que le récit de An Tinh se veut collectif, celle-ci reste au centre de ce dernier et, à mesure qu'il se construit, l'identité de la locutrice est amenée à changer alors qu'elle s'adapte constamment à l'environnement qui l'entoure.

Dans le même ordre d'idées, Sherry Simon corrobore les réflexions de Ricœur alors qu'elle déplore l'inadéquation entre le discours politique de l'identitaire et « la pluralité réelle des identités au quotidien¹³⁴ ». Elle évoque une identité culturelle en mouvance qui « n'est jamais une donnée¹³⁵ ». Cette idée d'évolution constante rejoint celle de Ricoeur alors qu'il mentionne l'identité narrative comme étant transformée par le récit.

De là, nous travaillons avec l'idée que l'identité est une continuelle construction, qu'elle ne serait pas immuable, elle ne cesse « au contraire [...] de recoller les morceaux. Elle est un système permanent de clôture et d'intégration du sens dont le modèle est la totalité.¹³⁶ » En fait, comme nous l'avons vu précédemment, le fragment, par sa nature multiple, rejoint l'idée de la multiplicité des possibilités identitaires. Il est aussi juste de rappeler que le fragment participe d'une esthétique de l'éclatement, donc du pluriel. À l'individu dont l'identité se veut morcelée, quelle meilleure façon de l'exprimer que de donner à lire un texte tout aussi éclaté.

distingue des rôles – qui s'éloignent de ceux du programme institutionnel, donc chapeauté par l'État – souples, changeants desquels émerge une nouvelle subjectivité.

¹³³ Pour reprendre ici l'expression approfondie par Paul Ricœur dans les études de son ouvrage *Soi-même comme un autre* paru aux Éditions du Seuil en 1990. Pour Ricœur, l'individu se constitue d'après un rapport à la mêmeté et à l'ipséité. Il devient alors le produit d'une dialectique entre histoire et fiction. L'individu se voit être au cœur d'un récit qu'il se construit. Il s'agit de donner un sens à l'action par la mise en récit de la réalité (Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 151). L'idée d'identité narrative fut d'abord évoquée chez Ricœur dans *Temps et Récit III* (Éditions du Seuil, 1985).

¹³⁴ Sherry Simon, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991, p. 15-16.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 82.

Selon Marc Edmond, l'identité se décline en plusieurs composantes – et donne à voir le caractère paradoxal de celle-ci :

identité pour soi et identité pour autrui; sentiment de soi (la façon dont on se ressent); image de soi (la façon dont on se voit, dont on s'imagine); représentation de soi (la façon dont on peut se décrire); estime de soi (la façon dont on s'évalue); continuité de soi (la façon dont on se sent semblable ou changeant); soi intime (celui que l'on est intérieurement)/soi social (celui que l'on montre aux autres); soi idéal (celui que l'on voudrait être)/soi vécu (celui que l'on se ressent être)...

137

Oscillation entre ce qui serait similaire et ce qui serait différent, entre ressemblance et singularité, ces éléments constitutifs de l'individu s'inscrivent dans un mouvement – double pour Edmond – d'assimilation et de différenciation, « d'identification aux autres et de distinction par rapport à eux.¹³⁸ » À cet égard, nous verrons que pour le personnage de An Tinh, l'autre incarne un double référent : ce à quoi elle aspire, mais aussi ce qu'elle ne pourra jamais être. La multiplicité de l'être prend racine dans le contexte postmoderne – déjà mentionné – des dernières décennies qui

a généré, sur le plan littéraire [...] de nouvelles formes d'écriture, et de textualité en général, qui mettent en cause les distinctions dichotomiques héritées du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle, constitutives notamment des discours nationalistes et coloniaux. Cette mise en cause du clivage entre identité de Soi et perception de l'Autre est d'abord ancrée dans un renversement du regard et une prise de parole de ceux qui étaient, jusque dans les années cinquante du XX^e siècle, essentiellement des *objets de discours*¹³⁹.

Ce retournement permet de poser un regard nouveau sur ce qui constituerait l'individualité de chacun. De surcroît, les origines toujours plus diversifiées des écrivains et des écrivaines viennent bouleverser les tendances traditionnelles de l'identité unique¹⁴⁰. À ce sujet, il est

¹³⁷ Marc Edmond, « La construction identitaire de l'individu » dans Catherine Halpern (dir.), *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Sciences humaines éditions, coll. « Ouvrages de synthèse », 2016, p. 28.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁹ Hans-Jürgen Lüsebrink, « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle », *Tangence*, no 51, mai 1996, p. 63.

¹⁴⁰ L'histoire littéraire québécoise montre que ce n'est qu'à partir de l'époque de la Révolution tranquille que le peuple québécois réfléchit plus activement à la société comme plurivoque – loin de la conception des décennies précédentes qui insistait sur des valeurs conservatrices comme l'importance de la famille, de la terre et de la religion. Les années 60 induisent une remise en question du caractère

pertinent de rappeler que Thúy est considérée – et se considère – aujourd’hui comme une Québécoise d’origine vietnamienne – arrivée très jeune au Québec, soit à l’âge de dix ans, nous verrons que cela aura une incidence de taille sur son parcours et, par conséquent, sur celui de la narratrice de *Ru*. Nous reviendrons sur cette identité particulière, puisque le manque de référents identitaires stables chez An Tinh est problématique. En effet, chacun aurait au cœur de sa personne un noyau, une partie qui subsisterait malgré les nombreux changements qui s’opèrent au cours d’une existence. Cette identité, toujours mouvante, est définie par rapport à des référents qui seront appelés à changer. La conception du *je* admet de considérer la conception de *l’autre*, ce qui n’est pas *moi*. Dans *Ru*, le *je* devient *l’autre* et, conséquemment, définir le *moi* s’avère une délicate entreprise dans une époque de l’ambiguïté.

Ces propositions ne sont pas sans rappeler la notion au centre de ce chapitre, soit celle de *l’entre-deux*, ce lieu propice aux échanges, à la mouvance, mais aussi au recollement. L’entre-deux deviendrait alors partie intégrante des identités narratives. Au cœur même du récit, il y a An Tinh en tant que personnage dont l’identité n’est pas fixée, et une des causes de cette mouvance est l’entre-deux dans lequel se trouve la narratrice et qui la caractérise. Dans *Ru*, l’entre-deux identitaire en recouvre deux autres, un culturel et un langagier. C’est toutefois par la dynamique entre les trois dimensions – culturelle, langagière et identitaire – chez An Tinh que s’explique le rapport fluide qu’elle entretient vis-à-vis sa propre personne. Étant marquée par les nombreuses rencontres faites au cours de sa vie, elle donne à voir une identité morcelée. Considérer le devenir identitaire demande de tenir compte de ce que Daniel Sibony, philosophe et psychanalyste, place au cœur de ses réflexions sur l’entre-deux – les origines : « [I]a plupart des entre-deux mettent en acte la question de l’origine. Une identité est un état, un partage de l’origine en forme de lieu constellé, autour d’ancrages qui peuvent eux-mêmes dériver mais qui semblent invariants.¹⁴¹ » Aussi lieu d’accueil, cet espace est là où les différences se

unique du Québec – de nombreux événements, comme l’Expo 67 et les Jeux Olympiques de 1976, permettent une ouverture au monde. Ces réflexions deviennent des nouveaux enjeux dans les textes littéraires – qui cherchent alors à briser le cadre normatif et à s’émanciper des nombreuses contraintes d’autrefois. Les nouveaux auteurs arrivent au Québec avec un bagage culturel qui leur est particulier – les territoires quittés laissent inévitablement des marques.

¹⁴¹ Daniel Sibony, *Entre-deux. L’origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991, p. 20.

rejouent. Sibony affirme qu'il n'y a pas de rupture nette qui imposerait une démarcation précise entre les espaces délimités :

Entre deux langues, deux cultures c'est encore plus évident : de telles entités ne viennent pas se recoller ou s'opposer le long d'un trait, d'une frontière, d'un bord où deux traces viennent s'ajuster ou se correspondre. Il n'y a pas deux identités différentes qui viennent s'accoupler le long du trait qui les sépare. Au contraire, il s'agit d'un vaste espace où recollements et intégrations doivent être souples, mobiles, riches de jeux différentiels. L'idée de frontière ou de traits, avec un dedans et un dehors, un ici et un ailleurs, paraît insuffisante.¹⁴²

Pour ce dernier, l'entre-deux devient coupure qui délimite « deux entités [dont chacune] a toujours été partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux.¹⁴³ » L'entre-deux est un espace médian, lieu intermédiaire permettant le mouvement de l'individu entre ce qui aurait été « l'origine » et ce qui serait maintenant « le présent » dans lequel évolue l'individu en question. Sibony théorise les épreuves de l'entre-deux comme des mouvements « plus ou moins riches où *une identité tente de recoller ses morceaux*¹⁴⁴ ». Les mouvements qu'il mentionne découlent du processus dynamique entre deux pôles, entre « ce qui a été » et « ce qui est ». L'espace de l'entre-deux n'est pas celui du vide, il en est un propice à l'errance. Il y a un mouvement constant, un va-et-vient incessant qui forme un chaos représentatif des diverses formes d'identité en mosaïque, « dont chacune s'assumerait comme recollement de morceaux, à l'infini¹⁴⁵ ». Cette posture instable, certes, pousse les personnages qui la vivent à devoir statuer sur leurs propres origines. L'entre-deux est pensé comme un espace intermédiaire, un lieu – paradoxal – des possibles et des impossibles, un espace fécond aux réflexions identitaires. L'entre-deux est ici propice à une dynamique entre le passé que la narratrice ne maîtrise pas totalement et la vie qu'elle se construit à partir à la fois de ses expériences et de celles d'autrui.

¹⁴² *Ibid.*, p. 13.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

2.2. La difficile question des origines

Considérer la notion de l'identité suppose donc d'approfondir la question des origines. Certes nous réfléchissons à l'identité comme un élément muable, toujours en construction. Toutefois, nous proposons aussi que des éléments qui caractériseraient profondément l'individu restent centraux chez lui malgré un rapport plus fluide à sa propre identité. Ce « bagage », cet ancrage, serait les origines que n'importe quel être porte en lui. C'est autour de ces origines que l'identité se construit.

Dans notre cas, nous sommes devant une auteure arrivée jeune en territoire québécois et qui grandit selon les codes de cette société. Bien qu'elle ait maintes fois nié la part autobiographique de son œuvre, force est d'admettre que le lecteur reconnaîtra certains éléments de la vie de Thúy dans *Ru*¹⁴⁶. Le personnage de Thúy se retrouve à vivre les mêmes événements traumatisants que l'auteure a elle-même dû vivre. Le bagage de l'écrivaine devient celui de sa narratrice. C'est à partir de ce constat que nous développons notre propos sans toutefois nous concentrer sur l'expérience de Kim Thúy hors des limites du texte.

L'exil est un rite de passage vers une identité dont les repères sont sans cesse à réinventer. Pour Jimmy Thibeault, auteur *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, ce processus est le résultat d'une quête :

Entre la fiction et le réel, entre les mensonges du discours institutionnalisé et la vérité personnelle, l'individu est en quête de nouveaux repères qui lui permettront, sans nier totalement ses origines, de s'accorder à la réalité individuelle et collective de l'ici et du maintenant des expériences qu'il partage ou non avec autrui.¹⁴⁷

Dans le cas de *Ru*, les origines singulières de la narratrice l'amènent à se positionner comme un être pluriel, développant un nouveau rapport à l'altérité qui ne relève plus nécessairement de l'opposition, « mais plutôt sous l'angle de l'échange et de l'hybridité, c'est-à-dire

¹⁴⁶ En effet, on reconnaîtra des éléments de la vie de l'auteure, notamment le lieu de naissance, les raisons qui ont mené au départ du Vietnam, le passage en camp de réfugiés en Malaisie ainsi que l'arrivée dans la ville de Granby, au Québec.

¹⁴⁷ Jimmy Thibeault, *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Québec, Nota Bene, 2015, p. 55.

d'interaction culturelle et identitaire rendant, dans une certaine mesure, caduques les références à la pureté originelle dans la construction des identités.¹⁴⁸ » En effet, en tant qu'individu âgé de dix ans lors de son arrivée au Québec et qui ne s'est jamais complètement adapté – la part vietnamienne qu'elle porte en elle ne pouvant être mise de côté, les référents à partir desquels An Tinh construirait normalement son individualité ne sont pas fixés. La question des origines est ici problématique au sens où le retour n'est pas plus permis et que la présence en terre d'accueil repose sur l'ambiguïté – la narratrice qui se fait maintes fois rappeler qu'elle est devenue étrangère dans son Vietnam natal ne peut pas non plus être considérée comme « pleinement » Québécoise.

Réfléchir aux origines force à tenter de comprendre le passé tel que le fait la narratrice, An Tinh, à travers son travail de remémoration. Ce passé, souvent traumatique, implique de concéder une part importante à l'Autre. Les événements vécus l'ont été par *moi*, mais aussi aux côtés des *autres*. Car questionner les origines pose le problème de l'Autre, de l'altérité comme étant « une forme d'expérience énonciative non seulement de sa propre identité et de celle d'autrui mais de son propre rapport au monde, un monde qui ne peut plus se penser à partir d'une identité fondatrice¹⁴⁹ ». En ce sens, Pierre Ouellet affirme que la part d'altérité qui serait finalement commune à tous, permet de poser un regard sur ce qui manque, ce qui n'est pas ou n'est plus. Un vide serait à combler, il y aurait eu perte.

C'est l'altérité propre au manque qui me pousse vers un autre, non pas pour qu'il le comble mais pour qu'il l'éprouve avec moi et fasse l'expérience conjointe de cette altération où l'on se croise, non tant dans une identité commune que dans une altérité vécue en commun. C'est ce dont je suis dépossédé qui m'unit à autrui dans un désir partagé de *ce qui n'est pas* et la peur commune de *ce qui n'est plus*, dans l'angoisse désirante ou le besoin terrifiant de ce qu'on ne possède pas mais dont le manque nous possède littéralement.¹⁵⁰

Cette perte originelle habite l'individu au quotidien, cette absence teinte ses actions – il cherche à y donner un sens. Les nombreuses épreuves qui sont traversées par l'individu résultent de la

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴⁹ Pierre Ouellet, « Le principe d'altérité. Introduction » dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2007, p. 9.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

situation d'entre-deux dans laquelle il est plongé. Il s'agit d'un espace rendant « possible l'*origine multiple*, l'identité morcelée, mais consistante, avec des trous et des reprises, des tours et des retours.¹⁵¹ » Le constat de Sibony est qu'il faut accepter que l'origine se démultiplie, qu'elle soit mise en morceaux. De ce fait, l'identité est amenée à se recomposer, se rapportant ainsi en « des entre-deux féconds en forme de passages à vivre plutôt que des messages à fixer.¹⁵² » Ce que l'un quitte pour devenir autre, ce que l'un cherche à retrouver, mais aussi ce qui ne peut pas être récupéré. L'entre-deux suppose qu'un espace a été quitté, celui-ci, même si l'individu y retourne, ne sera plus jamais le même. L'entre-deux comme le lieu médian – entre le *soi*, ce que je suis actuellement et l'origine, c'est-à-dire ce que j'ai été – où se déploie une dynamique de l'identité. Un lieu qui favorise les déplacements, les va-et-vient.

Il faut comprendre l'origine comme une épreuve vécue par l'individu tout au long de son parcours, et non seulement comme le lieu d'où il vient. L'origine se pense comme un facteur du passé qui habite continuellement l'être. Parfois problématique, ce qui précède peut poser conflit lors de l'arrivée en nouveau territoire. Robin déplore la tendance à proposer l'intégration comme un alignement à la culture dominante du pays et exprime plutôt son désir d'une intégration des immigrants à la culture politique en place : « Comme presque partout ailleurs, ils garderaient, en ce qui concerne la première génération, leur culture, voire leur langue d'origine, culture d'origine qu'ils pourraient actualiser dans leurs rapports personnels, familiaux, amicaux et sociaux.¹⁵³ » Ainsi, les nouveaux arrivants s'identifieraient aux aspects démocratiques¹⁵⁴ du pays d'accueil sans toutefois avoir à mettre de côté le bagage culturel qu'ils portent en eux. An Tinh – qui n'est pas de la première génération, mais qui ne peut se dire complètement de la deuxième génération étant née au Vietnam – doit composer avec son propre bagage culturel. En ce sens, elle voit les difficultés intergénérationnelles se manifester par les différentes relations qu'elle entretient avec sa famille. Le Vietnam incarne l'origine de la locutrice, le pays représente ce qu'elle et sa famille ont dû quitter afin de survivre, d'espérer un avenir meilleur. Ce premier départ, celui du pays natal, pose la première blessure, la

¹⁵¹ Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵² *Ibid.*, p. 65.

¹⁵³ Régine Robin, *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵⁴ Robin évoque notamment la Constitution, la citoyenneté, la Charte des droits ou encore, l'ensemble des libertés.

première séparation : « Chaque fragment diasporique continue de maintenir des liens avec son pays d'origine, avec son territoire de provenance et, plus encore, avec l'ensemble de la diaspora dont ce fragment est tributaire.¹⁵⁵ » Les racines auxquelles An Tinh et ses proches se sont arrachées sont toutefois présentes et ce, toujours en filigrane – d'une certaine façon, inconsciemment –, car la séparation est inhérente à l'entre-deux. Cette séparation – ainsi que la volonté de réconciliation qui en découlera – seront mises de l'avant alors que la narratrice cherchera à lier histoire individuelle et histoire collective. Le désir de réconciliation éprouvé par An Tinh sera abordé plus profondément au chapitre suivant. Ce même désir mène d'ailleurs le personnage à se porter garant d'une mémoire vietnamienne commune.

2.3. *Ru*, une œuvre de l'entre-deux

Dès les premières pages, la narratrice énonce ce qui teintera une bonne partie de son récit, soit la rupture : « Grâce à l'exil, mes enfants n'ont jamais été des prolongements de moi, de mon histoire. Ils s'appellent Pascal et Henri et ne me ressemblent pas. » (13) Par l'utilisation de la locution « grâce à l'exil », An Tinh suggère que le départ forcé a été bénéfique, qu'il n'est pas nécessairement associé à la tristesse. Dans son mémoire portant sur l'exil et l'écriture migrante, Caroline Charbonneau de l'Université McGill¹⁵⁶ travaille notamment avec la conception de l'exil de l'essayiste Jean Sgard¹⁵⁷. Ce dernier distingue deux types d'exil : un vécu et un imaginaire. Il définit l'exil vécu comme étant une forme « d'expatriation, de bannissement¹⁵⁸ ». Donc, l'exil comme l'expulsion d'un lieu donné – situation normalement associée à une période douloureuse d'adaptation qui s'ensuit. Pourtant, An Tinh voit ce départ comme un renouveau, une possibilité de recommencer. La fuite du Vietnam par la voie des eaux représente un nouvel horizon : « Le paradis et l'enfer s'étaient enlacés dans le ventre de notre bateau. Le paradis promettait un tournant dans notre vie, un nouvel avenir, une nouvelle histoire. L'enfer, lui, étalait nos peurs » (13). Pour la narratrice, il n'est pas question de

¹⁵⁵ Alain Médam, *Labyrinthes des rencontres*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2002, p. 35.

¹⁵⁶ Caroline Charbonneau, « Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1997, 105 f.

¹⁵⁷ Jean Sgard, « Conclusions » dans Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, p. 291-299.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 297.

s'apitoyer sur son sort, mais plutôt de voir les nombreuses possibilités permises par sa situation, car son jeune âge et sa naïveté lui permettaient de voir au-delà du trauma vécu. À la mort omniprésente et au danger de la traversée est opposé le paradis à venir, l'espoir. Un autre événement qui donne à voir la perspective d'avenir portée par An Tinh est lorsqu'elle relate les cours d'anglais que plusieurs réfugiés et elle suivaient auprès d'un jeune Vietnamien dans le camp de réfugiés en Malaisie. Elle dit de ces cours qu'ils permettaient d'« entrevoir un nouvel horizon, loin des trous béants remplis d'excréments accumulés par les deux mille personnes du camp. » Cet horizon, An Tinh le connaît lorsque sa famille arrive dans la ville de Granby, lieu d'accueil comparé à un « ventre chaud qui [les] a couvés durant [leur] première année au Canada » (31). Cette métaphore de l'oiseau qui prend soin de ses œufs est appuyée par un imaginaire de la figure maternelle : « Les habitants de cette ville nous ont bercés un à un. » (31) À l'image d'enfants dont il faut prendre soin, les Vietnamiens nouvellement arrivés sont pris en charge par les Granbyens qui font preuve d'une grande bonté. La narratrice les compare à des anges alors qu'elle fait référence à une de ses amies :

Je me demande si je ne l'ai pas inventée, cette amie. J'ai rencontré beaucoup de gens qui croient en Dieu, mais moi, je crois aux anges. Et Johanne en était un. Elle faisait partie d'une armée d'anges qui avaient été parachutés sur la ville pour nous donner un traitement de choc. (32)

Bien qu'au cours de sa vie d'adulte elle retourne travailler au Vietnam pendant quelques années, An Tinh n'y trouve pas sa place. Le nouveau monde québécois propose un bonheur qui est comparé à des apparitions angéliques alors que le confort de la vie d'antan, au Vietnam, n'existe qu'en souvenirs : « Il [son oncle] nous [sa cousine Sao Mai et elle] prenait dans ses bras et, du coup, non seulement nous nous transformions en princesses, mais nous étions aussi les plus belles, les plus prisées à ses yeux. » (63) Ces heureux événements ne sont que chose du passé puisque l'oncle deux¹⁵⁹ dont il est question, n'ayant jamais pu traverser les frontières vietnamiennes, a rendu son dernier souffle à Saigon. Aussi, l'aisance de la vie d'autrefois,

¹⁵⁹ Dans *Ru*, les membres de la famille sont nommés par leur ordre de naissance. De ce fait, l'oncle deux est le deuxième à être né.

caractérisée par un mode de vie mondain¹⁶⁰, disparaît avec l'arrivée de soldats communistes qui transforma l'horizon social du pays.

L'exil forcé de An Tinh lui fait découvrir une nouvelle vie, un nouveau monde; celui des Québécois :

Quand j'ai vu les premiers bancs de neige à travers le hublot de l'avion à l'aéroport de Mirabel, je me suis aussi sentie dénudée, sinon nue. [...] Nous étions plusieurs dans cet avion à nous ruer vers les fenêtres, la bouche entrouverte et l'air ébahi. Après avoir vécu un long séjour dans des lieux sans lumière, un paysage aussi blanc, aussi virginal ne pouvait que nous éblouir, nous aveugler, nous enivrer. (18)

En associant le nouveau territoire – soit le Québec – à un espace blanc, du côté de la lumière, An Tinh y associe la vie. Les lieux sombres qu'elle quitte renvoient aux nombreux mois passés dans le camp de réfugiés en Malaisie, « parmi les deux milles réfugiés [alors que le camp ne] devait [en] desservir que deux cents. » (24) Les souvenirs que la narratrice garde de son accueil à Granby sont heureux et contrastent avec les souffrances endurées avant ces moments de répit. En parlant de la première professeure au Canada qui s'est occupé d'elle, la locutrice se rappelle qu'« elle [Marie-France, sa professeure] veillait sur notre transplantation avec la délicatesse d'une mère envers son nouveau-né prématuré. » (19) De cet extrait, il faut relever l'idée de la transplantation; Marie-France procède à une bien délicate opération, celle de veiller à ce que An Tinh s'intègre sans difficulté, comme un organe malade qui doit être remplacé. À l'ancienne vie au Vietnam se substitue quelque chose de nouveau. De plus, des expressions telles que « mère » et « nouveau-né » évoquent l'imaginaire de la naissance; comme si la narratrice, dans les bras de sa professeure, voyait le jour de nouveau. Cette deuxième naissance, bien qu'elle soit en partie liée à une violence originelle, lui permettrait alors d'être, elle aussi, Québécoise. La jeune Vietnamiennne prendra Marie-France comme modèle, allant même jusqu'à se

¹⁶⁰ Avant l'arrivée des communistes, la vie de An Tinh était caractérisée par un certain luxe. Ses parents étaient des êtres fortunés et cultivés dont le quotidien fut bouleversé à jamais : « Quand les communistes sont entrés dans Saigon, ma famille leur a cédé la moitié de notre propriété » (38). Lorsqu'un an plus tard, les soldats confisquèrent la moitié des biens de la famille, les jeunes soldats attendirent l'arrivée des parents de la narratrice – partis jouer au tennis – « assis sur le bord des fauteuils Arts déco le dos droit, sans toucher une seule fois les deux carrés de lin blanc, chargés de broderies fines, qui ornaient les accoudoirs. » (38) Les descriptions faites des lieux et des objets – An Tinh mentionne aussi des soutiens-gorge importés de Paris – soulignent le milieu favorisé dans lequel elle a grandi.

présenter à ses parents sous son nom – ceux-ci la sortiront toutefois rapidement hors de ses rêveries en lui rappelant que ce n'est pas le cas – imposant une nouvelle fois la violence de l'origine.

C'est à cet instant précis que j'ai été rattrapée par ma réalité du moment, où la surdité et le mutisme circonstanciels effaçaient les rêves, donc le pouvoir de regarder loin, loin devant. (20)

Les parents de la narratrice, en lui rappelant que « Marie-France » n'est pas son nom, ramènent celle-ci à la « réalité ». Il y aurait donc impossibilité pour la locutrice de se dire « Québécoise ». En fait, cet événement – anodin – donne à voir la complexité de la langue. An Tinh arrive au Québec sans parler français, elle doit apprendre assez rapidement les règles liées au discours sans quoi, sa parole ne restera qu'accessoire. Nous verrons bientôt que la question langagière relève aussi d'une épreuve de l'entre-deux.

Dès son arrivée au Québec, la narratrice voit ses référents culturels chamboulés et doit s'adapter aux nouvelles réalités qui l'attendent. En effet, An Tinh débarque en territoire québécois avec pour bagage son enfance vietnamienne, enfance qui ne la quitte pas malgré la nouvelle vie québécoise qui s'y greffe. C'est la conciliation de ses expériences – au Vietnam et au Québec – qui fait d'elle un être pluriel. L'identité de An Tinh est conçue par bribes, résultats de la réalité dans laquelle elle évolue. La pratique fragmentaire de Thúy vient appuyer l'identité morcelée de son personnage : « L'individualité fragmentaire est avant tout celle de la multiplicité qui est inhérente au genre [...] [É]crire en fragment, c'est écrire en fragments. Mais ce pluriel est le mode spécifique par lequel le fragment vise, indique et d'une certaine façon pose le singulier de la totalité.¹⁶¹ » An Tinh comprend que son origine est partagée entre ce qui « conditionne l'accès au passé, la possibilité d'y prendre du temps, la fonction du passage et du dépassement de soi.¹⁶² » La narratrice se présente comme un être mouvant qui refuse la notion de propriété. De ce fait, elle fait le choix conscient de ne pas s'identifier à un pôle identitaire particulier :

À la même époque, mon patron a découpé dans un journal montréalais un article qui réitérait que la « nation québécoise » était caucasienne, que mes yeux bridés

¹⁶¹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *op. cit.*, p. 64.

¹⁶² Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 60.

me classaient automatiquement dans une catégorie à part même si le Québec m'avait donné mon rêve américain, même s'il m'avait bercée pendant trente ans. Alors, qui aimer? Personne ou chacun? J'ai choisi de les aimer tous, sans appartenir à aucun. J'ai décidé d'aimer le monsieur de Saint-Félicien qui m'a demandé en anglais de lui accorder une danse. [...] J'aime aussi le cyclo-pousueur de Danang qui m'a demandé combien j'étais payée en tant qu'escorte de mon mari « blanc ». (88)

À la lumière de cette citation qui vient baliser ce que serait la nation québécoise à laquelle An Tinh ne peut s'identifier en raison de certaines caractéristiques physiques, elle ne peut que se résigner à accepter sa position d'*entre*. Elle fait le choix conscient d'aimer tout le monde sans toutefois se lier à personne. L'énumération qui suivra, ce choix assumé, donne à voir les nombreux personnages – à l'image de la diversité qui l'habite – qu'elle a rencontrés et qui ont pu la marquer. Bien que née au Vietnam, elle quitte le pays trop jeune pour s'y être profondément ancrée. À cet effet, la lecture de *Ru* donne à voir une identité qui gravite autour de deux sphères : québécoise et vietnamienne.

2.3.1. L'entre-deux culturel

Le personnage d'An Tinh se caractérise par une vie qui pourrait être scindée en deux – double territoire, mais aussi double culture. Thúy, par le biais de sa narratrice, exprime une culture qui se veut hybride – teintée à la fois de référents vietnamiens ainsi qu'adaptée aux réalités québécoises. C'est par des traditions, des coutumes encore perpétuées ou bien, quelque peu modifiées que An Tinh exprime l'entre-deux culturel dans lequel elle « navigue ». Selon Simon, « [t]oute culture est interculture. À des degrés plus ou moins intenses, les cultures sont des “univers de pénétrances”, des faisceaux de proximités et de distances. Ce constat est aujourd'hui le point de départ de tout débat sur la culture – et non pas l'aboutissement.¹⁶³ » Nous verrons que la locutrice opère ce que Robin appelle « le passage de la *transe* au paradigme du *trans*, de l'identité assignée à celle de la traversée.¹⁶⁴ » Une identité en mouvance dans laquelle un déplacement s'opère. Par la mise en scène d'identités « de parcours », An Tinh se

¹⁶³ Sherry Simon, « L'hybridité et après. Figures du traduire » dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2007, p. 317.

¹⁶⁴ Régine Robin, *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme, op. cit.*, p. 314.

veut un être des écritures de « *l'entre-deux*, de la béance, de l'interstice » ou encore, d'après l'expression de Jean-Claude Charles telle que rapportée par Robin, de « l'enracinerrance »¹⁶⁵.

Pour la narratrice, les passages – d'un point de vue culturel – réalisés se manifestent par des référents multiples. En effet, ses origines vietnamiennes de même que les habitudes qui en résultent sont observables au quotidien. Alors qu'elle refusait autrefois toute filiation à sa mère, elle finit par admettre à quel point les enseignements maternels ont eu un effet bénéfique pour elle alors qu'elle fait partager une même chambre à ses fils. Cette notion de partage, d'abord développée par la mère de An Tinh en temps de guerre au Vietnam, est portée aujourd'hui au Québec par sa propre fille. En acceptant l'héritage qui auparavant était nié, le personnage de An Tinh admet la part d'étrangère qui l'habite.

Malgré la volonté de la narratrice de rendre hommage à la part vietnamienne qui l'habite, elle ne rejette pas la part québécoise en elle et cherche plutôt à l'embrasser. Nous avons mentionné au premier chapitre l'importance que revêtent les non-dits, celui par rapport au fait de toucher la tête d'un aîné par exemple. Ainsi, la locutrice affirme s'être adaptée à la nouveauté permise par la vie au Québec : « J'ai de la chance d'avoir appris à savourer le plaisir de lover ma tête dans le creux d'une main » (104). En faisant fi des coutumes propres à certaines sociétés asiatiques, la narratrice accepte les changements que permet la nouvelle vie. Elle-même (ré)apprend à vivre.

Pourtant, par le départ forcé, par l'exil, An Tinh est vue différemment par les autres. Cette différence est maintes fois soulignée, notamment lors d'un épisode lié au petit-déjeuner :

Quand Marie-France, ma professeure à Granby, m'a demandé de décrire mon petit-déjeuner, je lui ai dit : soupe, vermicelles, porc. Elle m'a reprise à plusieurs occasions en mimant le réveil, en se frottant les yeux et en s'étirant. Mais ma réponse restait la même avec une légère variation, du riz au lieu des vermicelles. Les autres enfants vietnamiens donnaient des descriptions semblables à la mienne. Alors elle a téléphoné à la maison pour vérifier auprès de mes parents l'exactitude de nos réponses. Nous avons progressivement cessé de déjeuner avec des soupes et du riz. Personnellement, je n'ai pas trouvé de substitut. Alors je ne déjeune que très rarement. (114)

¹⁶⁵ *Idem.*

Ici, la narratrice ne peut pas s'adapter à cette demande normative de la société d'accueil. Les autres enfants ont peut-être pu se résoudre à manger des tartines ou tout autre mets occidentaux, mais An Tinh ne peut pas. Plutôt que de se soumettre à la demande, elle cherche plutôt à errer, ne retournant pas encore aux habitudes d'antan. En premier lieu, elle arrête pendant un moment de déjeuner. Elle finit par recommencer graduellement à déjeuner sans toutefois être en mesure de se soumettre complètement aux normes de la société : « Pendant des années, nous avons traîné ce grille-pain d'un déménagement à l'autre sans jamais l'utiliser parce que nous déjeunions avec du riz, de la soupe, des restes de la veille. Tranquillement, nous avons commencé à manger des Rice Krispies, sans lait. (116) » À défaut de pouvoir s'alimenter de riz comme elle l'aurait fait autrefois, An Tinh se retrouve à consommer des céréales – petit-déjeuner plus commun dans la société d'accueil – qui lui permettent de conserver un attachement, malgré tout, à ce qu'elle mangeait autrefois¹⁶⁶. La cassure liée au renoncement du petit-déjeuner – commandée, consciemment ou non, par la société d'accueil – amène la locutrice à renoncer à certains référents culturels. À cet effet, Sibony suggère que la situation d'entre deux cultures – situation dans laquelle An Tinh est plongée – permet « un vaste espace où recollements et intégrations doivent être souples, mobiles, riches de jeux différentiels. [...] C'est l'espace d'entre-deux qui s'impose comme lieu d'accueil des différences qui se rejouent.¹⁶⁷ » C'est seulement lors de sa première grossesse – qui se déroule au Vietnam – qu'elle retourne aux plats de son enfance alors qu'elle « [reprend] l'habitude de déjeuner avec de la soupe [...] Je ne désirais pas de cornichons ni de beurre d'arachide, seulement un bol de soupe avec des vermicelles acheté au coin de la rue. » (115) An Tinh accorde une place primordiale à la cuisine vietnamienne dans son quotidien. Bon nombre de ses gestes répètent ceux de femmes espérant le retour de leurs hommes : « En souvenir de ces femmes, je prépare de temps à autre cette viande rissolée pour mes fils, afin de préserver, de répéter ces gestes d'amour. » (44)

¹⁶⁶ Les *Rice Krispies* sont des céréales de riz, sucrées et soufflées de façon à rappeler la forme du grain de riz. Il n'est donc pas anodin que An Tinh mentionne cette marque de céréales en particulier. Un lien reste toujours entre l'ancienne alimentation – condamnée en quelque sorte par la société d'accueil.

¹⁶⁷ Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 13.

Selon ses propres besoins, An Tinh se déplace constamment entre les pôles culturels qui l'habitent. Les souvenirs de soirées arrosées lui reviennent en tête et la locutrice dit que lors de celles-ci, elle raconte à ses invités

des bribes de [s]on passé comme si elles étaient des historiettes, des numéros d'humoriste ou des contes cocasses de pays lointains aux décors exotiques, aux sons insolites, aux personnages parodiques. Quand [elle] [s']assoi[t] dans ce lounge enfumé, [elle] oublie [qu'elle] fai[t] partie des Asiatiques qui ne possèdent pas l'enzyme déshydrogénase pour métaboliser l'alcool, [elle] oublie [qu'elle est] née marquée d'une tache bleue sur les fesses, comme les Inuits, comme [ses] fils, comme tous ceux de sang oriental. (141)

Il y a ici réappropriation de l'origine qui lui convient le mieux. C'est ainsi qu'afin de justifier son intolérance à l'alcool, elle mettra en cause l'enzyme servant à métaboliser l'alcool, parfois déficiente chez les Asiatiques. Elle marque d'ailleurs une filiation au peuple inuit pour se réclamer de son sang dit oriental. Par moments, elle endossera son statut d'Occidentale et dépense sans remords. C'est ainsi que An Tinh débourse un montant astronomique pour une paire de chaussures :

Ce recul, ce détachement, cette distance me permettent d'acheter sans scrupule et en toute connaissance de cause une paire de souliers dont le prix, là où je suis née, suffirait à nourrir une famille de cinq personnes pendant une année entière. Il suffit que le vendeur me promette « *You'll walk on air* » pour que je les achète. Quand nous réussissons à flotter en l'air, à nous extirper de nos racines – non seulement en traversant un océan et deux continents, mais en nous éloignant de notre état de réfugiés apatrides, de ce vide identitaire (142).

S'extirper de ses racines, s'oublier l'espace d'un instant en se permettant un éloignement, cela l'empêche momentanément de se rappeler d'où elle vient et l'héritage qu'elle porte en elle : « J'oublie cette tache mongoloïde qui révèle la mémoire génétique parce qu'elle s'est estompée pendant les premières années de l'enfance, alors que ma mémoire émotive, elle, se perd, se dissout, s'embrouille avec le recul. » (141) La mémoire défaillante dont il est question dans l'extrait précédent rappelle la notion de *démémoire* mentionnée par Robin¹⁶⁸ alors qu'elle étudie le rapport entre le Québec et ses citoyens : « Il y a ici ce que j'appellerais un "destin québécois", un poids des contextes, des milieux, un poids de mémoire et de *démémoire*, une

¹⁶⁸ Les réflexions de Robin à ce sujet ne sont pas sans rappeler celles de Paul Ricœur sur les trois abus de mémoire que nous verrons au troisième chapitre.

fatalité de la filiation, de l'héritage.¹⁶⁹ » Robin va jusqu'à parler d'un semblant de mémoire lorsque l'acte de commémoration – qui se manifeste par un rappel du passé qui est devenu patrimoine – vient se substituer à un récit duquel on ne se souvient de presque rien. Elle donne en exemple la devise québécoise du « Je me souviens » et déplore l'acte performatif en place : « On n'a pas besoin de savoir de quoi on se souvient, à la limite, on ne se souvient de rien. Ce qui compte, c'est l'acte performatif de se souvenir en lieu et place de la mémoire. Simulacre de mémoire!¹⁷⁰ » Sandrina Joseph, dans son étude de l'éclatement identitaire dans *La Québécoise*, suggère le constat suivant qui s'applique aussi bien au cas de An Tinh : « À l'identité fragmentée correspond une mémoire morcelée où l'unification du sujet migrant s'avère impossible.¹⁷¹ » La narratrice a tendance à se (ré)approprier son bagage culturel qui lui est le plus « utile » selon les situations relève d'une mémoire boîteuse, une mémoire qui se reconstruit au fil du temps. Que ce processus relève d'un acte conscient ou non, la question qui se pose ici est celle de l'exactitude mémorielle – de l'authenticité des traces, des souvenirs – que nous aborderons plus longuement au chapitre suivant.

2.3.2. L'entre-deux langagier

Bien que *Ru* ait été rédigé en français¹⁷², des expressions vietnamiennes se retrouvent éparées, tout au long de l'œuvre. L'apparition de cette langue « étrangère », le vietnamien, présuppose un but. Pourquoi ne pas avoir traduit toutes les expressions afin d'uniformiser le tout? Plus subtil, l'entre-deux langagier présuppose des non-dits – liés au fragment. Sylvain Brehm, dans sa thèse sur la construction d'un imaginaire partagé, souligne que « [I]un des premiers signes de l'altérité est sans nul doute la différence linguistique. Or, on sait, notamment grâce à la réflexion des spécialistes en traductologie, que le rapport à la langue de l'Autre est toujours

¹⁶⁹ Régine Robin, *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme*, op. cit., p. 200.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 214.

¹⁷¹ Sandrina Joseph, « “Désormais le temps de l'entre-deux”. L'éclatement identitaire dans *La Québécoise* de Régine Robin », *Globe*, vol. 4, no 1, 2001, p. 48.

¹⁷² Kim Thúy répétera dans de nombreuses entrevues que le français est sa deuxième langue maternelle aux côtés du vietnamien. Le français est la langue « avec laquelle [elle] est devenue adulte » (Marie-Josée Montminy, « Les nombreuses vies de Kim Thúy », *Le Nouvelliste*, 24 mars 2012). Depuis plus récemment, Thúy fait office de porte-parole pour le dictionnaire *Le Petit Robert*, succédant ainsi à Fred Pellerin.

aussi un rapport à la culture de l'Autre.¹⁷³ » Dans le récit de An Tinh, cette altérité linguistique peut être étudiée d'après certaines manifestations de l'altérité théorisées par Brehm. Ce dernier en distingue quatre : l'uniformisation linguistique, l'altération de la langue, l'hybridité linguistique partielle et l'hybridité linguistique complète. Dans notre cas, ce sont les deux dernières qui nous sont les plus pertinentes. L'hybridité linguistique partielle se manifeste par des expressions ou des mots étrangers dans l'œuvre. Ces manifestations,

[l]a plupart du temps, le texte lui-même semble prendre en charge les éventuelles lacunes de son lecteur en tentant de combler les conséquences de la distance culturelle. Parmi les procédés utilisés, le plus fréquent consiste à signaler la présence de ces *emprunts* grâce à l'usage des guillemets ou de l'italique, ou bien en définissant le terme étranger dans une note infrapaginale (ou en fin de texte).¹⁷⁴

Ce sentiment d'incompréhension est normalement compensé par les indications typographiques qui signalent au lecteur qu'il y a rupture au texte – que la narration commande une pause et une réflexion sur l'arrêt textuel. Cette étrangeté à laquelle le lecteur est inévitablement confronté donne à voir la pluralité des langues – ici manifeste de la pluralité de l'être. Sans toutefois être complètement en mesure de comprendre les subtilités des différents dialectes, il convient au lecteur de prendre le temps d'y réfléchir. Prenons par exemple la façon dont l'amour se vit différemment pour An Tinh, selon le fait que l'amour soit exprimé en français ou en vietnamien :

Dans le cas du vietnamien, il est possible de classifier, de quantifier le geste d'aimer par des mots spécifiques : aimer par goût (*thích*), aimer sans être amoureux (*thường*), aimer amoureusement (*yêu*), aimer avec ivresse (*mê*), aimer aveuglément (*mù quáng*), aimer par gratitude (*tình nghĩa*). (104)

L'usage de l'italique vient signifier la présence de termes étrangers. L'expression est d'abord française pour ensuite être traduite en vietnamien. La langue d'origine peut aussi être celle qui n'est pas comprise, qui ne peut être traduite :

Tout récemment, j'ai vu à Montréal une grand-mère vietnamienne demander à son petit-fils d'un an : « Thường Bà để đầu? » Je ne sais pas comment traduire cette

¹⁷³ Sylvain Brehm, *op. cit.*, f. 282.

¹⁷⁴ *Ibid.*, f. 291.

phrase de seulement quatre mots, mais qui contient deux verbes, « aimer » et « porter ». Littéralement, c'est : « Aimer grand-mère porter où? » (104)

La difficulté de An Tinh à donner l'équivalent français de la question posée par la grand-mère révèle l'ambiguïté des langues. Certaines expressions ne pourraient se traduire, le sens de chaque mot différant d'une langue à l'autre. Ici, le lecteur voit bien que « Aimer grand-mère porter où? » est une phrase asyntaxique, le sujet étant absent. Pourtant, cette phrase, en vietnamien, poserait la question de l'origine de l'amour et où celui-ci est porté chez l'enfant. Pour les Vietnamiens, l'amour est interprété différemment selon l'endroit d'où il émane : « J'avais oublié que l'amour vient de la tête et non pas du cœur. De tout le corps, seule la tête importe. » (104)

L'hybridité linguistique partielle dont parle Brehm finirait par s'effacer progressivement – selon les contextes pour le texte de Thúy – aux dépens d'une autre forme d'hybridité, complète. Ce faisant, le lecteur de *Ru* observe les déplacements entre les nombreuses langues¹⁷⁵.

Pour les hommes enfermés dans les camps de rééducation, il s'agissait d'une potion magique, même si ces boîtes ne renfermaient que de la viande rissolée (*thịt chà bông*) : un kilo de porc rôti, effiloché fibre par fibre, séché à la braise toute la nuit, salé et resalé avec du nước mắm obtenu après deux jours de queue, d'espoir et de désespoir. (44)

Alors que An Tinh parle des difficultés vécues par les Vietnamiens lors des conflits communistes, elle mentionne une habitude culinaire que les femmes perpétuaient. Ces dernières cuisinaient un plat de viande rissolée, plat dont le nom est par la suite traduit en vietnamien à l'aide de l'utilisation de l'italique et de parenthèses. Sauf qu'une expression – qui peut paraître anodine et se faufiler sous les yeux du lecteur – pose problème : le « nước mắm » utilisé pour saler et resaler, obtenu après des jours d'attente, est en fait une sauce à base de poisson fermenté – sauce fréquemment utilisée dans les mets asiatiques. Alors que le nom du plat est traduit en vietnamien par la narratrice, la sauce utilisée pour assaisonner le plat ne l'est pas, An Tinh fait directement référence à du « nước mắm ». Pourtant, aucun élément n'indique que le mot en question est étranger et qu'une traduction est nécessaire si ce ne sont les

¹⁷⁵ Quelques expressions anglaises sont d'ailleurs retrouvées dans le texte, mais nous ne les aborderons pas puisque celles-ci font principalement référence à des paroles de chansons.

caractères et les accents propres à la langue vietnamienne. Typographiquement et syntaxiquement, le « *nước mắm* » est intégré à la phrase et ce, sans rupture. À ce sujet, Brehm dit de cette hybridation linguistique – qu’il qualifie de complète – qu’elle fait disparaître les repères :

Lorsque [l]es repères [tels que les marques typographiques] disparaissent, on se retrouve confronté à un véritable maquis de langues. Parfois, l’usage de l’italique indique encore l’emprunt à un lexique *exogène*, mais il arrive aussi que la fusion soit totale et que rien ne la signale, sinon l’étrangeté ressentie lors de la lecture. L’effet qui en résulte peut sembler paradoxal : l’intégration d’éléments propres à une langue étrangère produit incontestablement un effet d’exotisme, mais elle accroît également l’opacité, dans la mesure où il appartient alors au lecteur d’identifier les langues mobilisées et d’actualiser adéquatement le sens des mots ou des énoncés auxquels il est confronté.¹⁷⁶

La particularité du dernier extrait analysé se retrouve dans ces quelques phrases qui illustrent la part inconsciente liée au Vietnam – à la culture d’origine – qui habite toujours la narratrice. Malgré cette irruption de l’étrangeté, cette dernière permet une rencontre – une rencontre entre deux langues. Pour Robin, par le langage, il y a un deuil de l’origine à accomplir. Cette présence, cette trace de l’inconnu, doit rester :

Il n’y a pas de langue maternelle, mais de l’autre langue, inassignable. Il y a constitution d’espaces textuels où s’inscrit de façon spécifique le maternel dans la langue, une trace de « langue inconnue » et qui doit rester inconnue. [...] Passer outre dans la langue [...] le seul lieu où on peut faire semblant d’être la source de soi, de sa filiation, de son nom propre, de sa langue, le seul lieu où se noue et se dénoue l’identité narrative. Re-jouer dans la langue sa propre origine.¹⁷⁷

Cette langue à (ré)apprendre est différente selon le contexte. An Tinh apprendra le français dès son arrivée au Québec, elle qui aura tendance à répéter les paroles des gens qu’elle admire. Toutefois, la langue française signifie aussi des obstacles à surmonter dans le cas de ses parents qui se verront refuser la participation au cours de francisation. La jeune enfant, elle, ne comprend pas l’enjeu et ne souhaite qu’apprendre par l’entremise des autres. Elle grandit donc en côtoyant deux langues, le français ainsi que le vietnamien. Pourtant, ce vietnamien n’est pas

¹⁷⁶ Sylvain Brehm, *op. cit.*, f. 297.

¹⁷⁷ Régine Robin, *Le deuil de l’origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003, p. 38.

non plus maîtrisé, il est différent et remarqué par les autres. Adulte, An Tinh retourne travailler quelques années au Vietnam. Cette période sera charnière au sens où elle se rendra compte qu'elle ne peut pas non plus se proclamer Vietnamiennne :

Elle avait raison [en parlant d'une dame qui la pensait japonaise et qui affirmait que son vietnamien progressait bien]. J'ai dû réapprendre ma langue maternelle, que j'avais abandonnée trop tôt. De toute manière, je ne l'avais pas vraiment maîtrisée de façon complète parce que le pays était divisé en deux quand je suis née. Je viens du Sud, alors je n'avais jamais entendu les gens du Nord avant mon retour au pays. De même, les gens du Nord n'avaient jamais entendu les gens du Sud avant la réunification. Comme au Canada, le Vietnam avait évolué selon sa situation politique, sociale et économique du moment, avec des mots pour décrire comment faire tomber un avion à l'aide d'une mitrailleuse installée sur un toit, comment accélérer la coagulation du sang avec du glutamate monosodique, comment repérer les abris quand les sirènes sonnent. Pendant ce temps, la langue du sud avait créé des mots pour expliquer la sensation des bulles du Coca-Cola sur la langue, des termes pour nommer les espions, les rebelles, les sympathisants communistes dans les rues du sud, des noms pour désigner les enfants nés des nuits endiablées des GI. (88-89)

Le parallèle entre les solitudes du Canada et celles du Vietnam laisse comprendre la vision du monde de An Tinh, puisqu'elle superpose les deux territoires. Elle remarque les différences qui ont grugé les langues dans ce pays de l'Asie du Sud-Est, renvoyant ainsi aux conflits entre anglophones et francophones. La superposition ici faite entre l'histoire du Canada et l'histoire du Vietnam est significative, car la narratrice met au même niveau les deux dimensions historiques. Nous reviendrons sur cette volonté de rendre compte d'une double histoire dans le prochain chapitre.

An Tinh ne peut donc pas s'identifier par la langue, celle-ci lui échappant constamment. Elle passe d'un registre à l'autre. Le vietnamien est un héritage. De fait, pour Robin, un écart est ainsi créé :

Écart de langue, écart d'identité. Il y a d'abord ceux qui sur le plan historique se sont trouvés au carrefour de langues, de frontières mouvante, d'événements historiques qui les ont amenés à être en écart par rapport à un lieu natal, par rapport à un nom propre, par rapport à une langue¹⁷⁸

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

Le vietnamien représente la langue qu'elle ne maîtrise pas puisque la jeune fille a dû quitter tôt ses terres natales et le français ne peut être sa langue maternelle, sa langue première, puisque c'est son statut d'exilée qui impose l'apprentissage d'un autre langage.

2.3.3. L'entre-deux identitaire

Il est question dans *Ru* d'une narratrice qui erre d'un point de vue identitaire, qui n'arrive pas à s'identifier à une nation, à un peuple. Bien qu'elle ait développé, très jeune, un amour pour le Québec, pour la vie occidentale et pour « le rêve américain », la narratrice vit continuellement dans une incertitude liée à l'origine; sans appartenir au Québec ou au Vietnam, elle continue son errance – pourtant assumée. Elle ne cherche pas à oublier d'où elle vient, elle ne peut nier ses origines, mais ne peut pas complètement se réclamer de sa nouvelle vie non plus.

La narratrice se retrouve dans une position délicate puisque la posture médiane qu'elle occupe peut parfois poser problème. Selon la situation vécue par An Tinh, cette dernière peut, de temps à autre, vivre difficilement sa position d'entre-deux. Par exemple, elle ne voit pas seulement que des avantages à la nouvelle vie au Québec. À cet égard, ce tiraillement se comprend alors qu'elle mentionne le rêve américain que bon nombre d'immigrants cherchent à atteindre. Pour sa famille et elle, ce rêve s'incarnait par le souvenir de la famille Girard :

Madame Girard était blonde platine comme Marilyn Monroe, avec des yeux bleus, bleus, bleus, et monsieur Girard, un grand brun, était le fier propriétaire d'une voiture antique étincelante. Ils nous recevaient souvent dans leur maison blanche au gazon parfaitement tondu, aux fleurs bordant l'entrée, au tapis dans toutes les pièces. Ils étaient la personnification de notre rêve américain. (80)

La perfection qui se dégage de la description du couple Girard illustre l'admiration de la narratrice alors qu'elle était enfant – la fille des Girard est d'ailleurs présentée comme un être dont le prestige¹⁷⁹ a marqué la narratrice. Toutefois, ce rêve américain longtemps désiré peut devenir un fardeau : « Cependant, une fois obtenu, le rêve américain ne nous quitte plus, comme une greffe, ou une excroissance. » (86) L'utilisation des termes « greffe » et

¹⁷⁹ « Leur fille m'invitait à assister à ses concours de patin à roulettes. Elle partageait avec moi ses robes trop petites [...] Je l'ai portée [une des robes] pendant l'été, mais aussi pendant l'hiver avec un col roulé blanc en dessous. » (80)

« excroissance » dans la même phrase met en lumière l'ambivalence de la situation vécue par An Tinh. L'opposition est significative. En effet, l'expression « greffe » renvoie à l'imaginaire de la maladie alors qu'un organe est soigné, voire remplacé. Or, une « excroissance » est plutôt vue comme un développement parasitaire. L'emploi particulier de ces locutions n'est pas dénué de sens. Ce faisant, An Tinh montre qu'elle est consciente du déchirement causé par son identité trouble.

Nous avons vu que, culturellement, la narratrice se réclame de l'origine qui lui convient. En ce sens, cette errance identitaire fait en sorte que bien que An Tinh ne puisse pas se proclamer Québécoise¹⁸⁰, elle n'est pas non plus Vietnamiennne – elle qui est maintenant trop grosse¹⁸¹ pour l'être. Elle se rend compte qu'il n'est pas ici question de son physique, mais bien de sa personnalité : « J'ai compris plus tard qu'il ne parlait pas de mes quarante-cinq kilos, mais de ce rêve américain qui m'avait épaissie, empâtée, alourdie. [Il] a donné de l'assurance à mes gestes, de la précision à mes désirs, de la vitesse à ma démarche et de la force à mon regard. » (86) La remarque du jeune serveur vietnamien la ramène rapidement aux particularités de sa situation : « Mais ce jeune serveur m'a rappelé que je ne pouvais tout avoir, que je n'avais plus le droit de me proclamer vietnamiennne [sic] parce que j'avais perdu leur fragilité, leur incertitude, leurs peurs. » (86-87) Elle jettera alors la faute sur ce rêve américain qu'elle porte depuis son arrivée au Québec. Ce rêve l'a transformée, dérobant sa vulnérabilité d'autrefois et y substituant une détermination démesurée :

Ce rêve américain m'a fait croire que je pouvais tout avoir, que je pouvais me déplacer en voiture avec chauffeur et, en même temps, mesurer le poids des courses transportées sur une bicyclette rouillée par une femme aux yeux brouillés par la sueur [...], que je pouvais vivre dans ma grande villa d'expatriée et accompagner les enfants aux pieds nus jusqu'à leur école installée directement sur le trottoir, à l'intersection de deux rues. (86)

¹⁸⁰ Ici, nous renvoyons à l'extrait où la narratrice parle de l'article de journal montréalais dans lequel la nation caucasienne est définie, nation à laquelle elle n'appartient pas.

¹⁸¹ « La première fois que je suis allée avec mes talons hauts, ma jupe droite et mon porte-documents dans un restaurant-école pour enfants défavorisés à Hanoi, le jeune serveur de ma table n'a pas compris pourquoi je lui parlais en vietnamien. Je croyais au début qu'il ne saisissait pas mon accent du Sud. Mais, à la fin du repas, il m'a dit candidement que j'étais trop grosse pour être une Vietnamiennne. » (86)

Individu profondément caractérisé par deux composantes, elle ne peut totalement s'identifier à l'une ou à l'autre et se transforme au contact de ceux qu'elle rencontre. Ainsi, la part québécoise de la narratrice se manifeste notamment par ce qu'elle a de plus précieux, ses enfants : « Ils [ses fils] ont les cheveux clairs, la peau blanche et les cils touffus. » (13) Cette affirmation renforce la posture de la narratrice selon laquelle son physique la classe dans une catégorie à part. Elle en arrive donc à s'assumer en tant qu'être mouvant, qui refuse de prendre ancrage où que ce soit, elle qui ne voyage jamais avec plus qu'une valise et quelques livres : « Le reste ne réussit jamais à devenir véritablement mien. Je dors aussi bien dans le lit d'un hôtel, d'une chambre d'amis ou d'un inconnu que dans mon propre lit. En fait, je suis toujours heureuse de déménager, ainsi j'ai l'occasion d'alléger mes biens. » (108) La narratrice est un être de passage, elle se situe toujours dans le déplacement. La mouvance qui caractérise An Tinh est aussi représentée par les relations qu'elle entretient avec les hommes – ceux-ci deviennent, à leur tour, des corps de passage auxquels la narratrice ne s'accroche jamais totalement :

J'oublie les détails de mes sentiments entourant les rencontres. Cependant, je me souviens des gestes éphémères [...] Guillaume [...] Mikhaïl [...] Simon [...] À travers les années, j'ai recueilli un battement de cils de l'un, une mèche rebelle de l'autre, des leçons de certains, des silences de plusieurs, un après-midi par-ci, une idée par-là, pour un faire un seul amant parce que j'ai négligé de mémoriser le visage de chacun. Ensemble, ces hommes m'ont appris à devenir amoureuse, à être une amoureuse, à désirer l'état amoureux. (110)

An Tinh ne se cramponne qu'à quelques éléments particuliers des hommes rencontrés, oubliant le visage de l'un au détriment de l'autre. Elle va jusqu'à faire un amalgame de toutes ces figures masculines pour n'en faire qu'une. La narratrice désire ce qui ne dure pas, mais ce dont elle peut tout de même profiter.

L'idée de la permanence lui déplaît, elle qui a connu un premier départ fort douloureux. C'est ainsi que les relations qu'elle partage avec les autres ne sont que volages : « J'aime les hommes de la même manière, sans désirer qu'ils deviennent miens. Ainsi, je leur suis une parmi d'autres, sans rôle à jouer, sans exister. [...] Ils sont toujours remplacés ou remplaçables. S'ils ne le sont pas, mes sentiments pour eux le sont. » (109) Pourtant, l'idée de permanence lui est parfois imposée – par des marques physiques notamment. C'est pourquoi lors de sa rencontre

avec un Vietnamien dans une station d'essence, la simple vue de cicatrices de vaccins¹⁸² lui permet de remonter le temps et de retourner humer les parfums de leur enfance : « À la seule vue de ces cicatrices, nos racines tropicales, transplantées dans des terres recouvertes de neige, ont émergé à nouveau. » (137) An Tinh ne peut pas aspirer à n'être qu'une, elle doit admettre son « état hybride : moitié ci, moitié ça, rien du tout et tout en même temps. » (137) Cette migration identitaire serait le résultat de son expérience de réfugiée. À cet effet, Thibeault affirme que

[L]a migration rend ainsi impossible tout retour à une identité originelle puisque le soi, au contact de l'autre, est nécessairement altéré dans son identité [...] Cela implique nécessairement que l'individu parvienne à habiter l'ici et le maintenant en se décentrant lui-même, c'est-à-dire en se sortant d'une appartenance prescrite par un ailleurs originel. C'est effectivement dans sa présence au monde qu'il pourra s'ouvrir à l'autre et, ainsi, reformuler sa propre identité.¹⁸³

La nouvelle identité de An Tinh – façonnée à partir de celle d'origine – est construite selon ses besoins et reflètent les enjeux liés au fait que la narratrice soit arrivée jeune en terre d'accueil. L'étranger – d'abord québécois – devient le nouveau référent alors que le rapport au monde entretenu par la narratrice change – ses références identitaires sont amenées à changer. Le personnage de An Tinh représente un lieu d'échanges, un lieu de l'*entre*. Les deux parties qui font maintenant son individualité ne permettront toutefois pas de reconstituer une totalité – une perte doit être admise. Pour Sibony, cela s'explique par le temps qui passe :

Qu'est-ce qui les fait échapper à la totalité? Le temps qui s'écoule, la génération, la création, la reproduction, qui fait d'une alliance passée entre les ancêtres et leur Autre, un lien solide pourtant, peut se retrouver trahi à la génération suivante, ou renouvelé, ou repris tout autrement. On se retrouve au cœur même de la *transmission*.¹⁸⁴

Ce qu'il faut retenir du présent chapitre est que la posture double, au sens où elle peut être qualifiée de Vietnamiennne ou de Québécoise, de la narratrice est permise par l'entre-deux qui

¹⁸² Les cicatrices dont il est question renvoient aux marques laissées à l'époque par les vaccins obligatoires donnés aux réfugiés avant qu'ils quittent pour leur nouveau pays. L'auteure n'explique pas l'importance de telles marques ni les circonstances dans lesquelles elles sont reçues, c'est au lecteur de comprendre ce non-dit et l'ampleur de celui-ci.

¹⁸³ Jimmy Thibeault, *op. cit.*, p. 214.

¹⁸⁴ Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 17.

l'habite. Cet entre-deux s'inscrit dans un cadre identitaire plus souple laissant place à l'instabilité. Les origines troubles de la narratrice sont déterminantes dans la façon dont elle conçoit son rapport au monde et aux autres. Les propos de Sibony et de Robin ont grandement aidé à mieux cerner cette question complexe qu'est l'entre-deux. Ce faisant, nous avons pu voir que ce dernier est triple dans *Ru* : culturel, langagier et identitaire. Thúy construit une narratrice qui erre d'une identité à une autre. Toutefois, cette errance se veut assumée, puisque An Tinh se retrouve parfois à « profiter » de sa situation en se réappropriant ce qui lui est utile. La narratrice a pleinement conscience de son hybridité, elle qui passe habilement d'un référent à un autre – du Québec au Vietnam.

Les analyses du prochain chapitre serviront à approfondir la dynamique entre le texte fragmenté, l'errance assumée et la question mémorielle. L'objectif poursuivi sera celui de scruter les liens faits entre histoire individuelle et histoire collective. Nous verrons qu'un des propos du texte est de donner à lire une histoire « impropre » par le biais des nombreux personnages rencontrés. Il y a la transmission d'une histoire qui n'aurait pas été racontée sinon.

CHAPITRE III

ENTRE FRAGMENTATION ET RECONSTRUCTION, POUR LE PASSAGE DE LA MÉMOIRE INDIVIDUELLE À LA MÉMOIRE COLLECTIVE DANS *RU*

Dans les précédents chapitres, deux notions centrales de notre analyse de *Ru* ont été abordées, soit celle du fragment et celle de l'entre-deux, charnières de l'élaboration de nos réflexions pour le présent chapitre. Dans celui-ci, nous examinerons un des propos centraux du texte, soit la notion de transmission par la mise en place d'une histoire individuelle composée de bribes collectives. Nous verrons comment, d'une mémoire du « je », la narratrice passe à une mémoire du « nous ». Fragments d'un tout, les bribes narratives, les récits singuliers portent une histoire qui va bien au-delà de celle de An Tinh. C'est pourquoi une des notions au cœur de notre propos est celle de la mémoire. Ce concept – fort complexe – ne peut être traité exhaustivement dans le cadre de notre travail¹⁸⁵. C'est donc en toute modestie que nous abordons cette idée qui mériterait une étude en soi.

Après nous être intéressée à la notion de mémoire ainsi qu'à ses usages – les réflexions de Paul Ricœur nous seront ici essentielles – nous verrons comment l'identité de An Tinh se construit autour de la mémoire, d'abord individuelle du personnage. De ce fait, nous serons en mesure de nous pencher sur le désir de transmission de la narratrice – volonté mise en lumière par le glissement entre individualité et collectivité, entre mémoire individuelle et mémoire collective. Nous verrons qu'il y a passage entre les différentes histoires – qu'une dynamique se déploie en ce sens qu'au propos seul de la narratrice se joignent les murmures des Vietnamiens de son passé.

¹⁸⁵ À cet égard, nous notons l'apport de nombreux grands théoriciens, notamment Pierre Nora avec son imposant ouvrage *Lieux de mémoire* ou encore, Paul Ricœur qui a consacré plusieurs de ses écrits à décortiquer le concept de la mémoire en adoptant plusieurs approches – comme celle philosophique ou historique (*Temps et récit* de 1983 à 1985, *Histoire et vérité* en 2001, *La mémoire, l'histoire et l'oubli* en 2003). Régine Robin s'est également attelée à la lourde tâche d'étudier les concepts mémoriels alors qu'elle écrivait *Le roman mémoriel* (1989) et *La mémoire saturée* (2003).

3.1. La mémoire : quelques éléments de problématique

Il s'agit ici d'aborder la mémoire comme un acte, celui de se souvenir. Pierre Nora parle de la mémoire comme « [d']un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être-là qui vaut moins par ce qu'il est que par ce que l'on en fait.¹⁸⁶ » La mémoire est vivante, toujours en évolution et « [p]arce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections.¹⁸⁷ » La mémoire est plurielle – elle est à la fois collective et individuelle. Un caractère émotif est associé à la mémoire, cette dernière étant sujette aux aléas du temps et des individus. La question de la mémoire rejoint celle de l'histoire, comme le montre très bien Nora alors qu'il s'intéresse aux lieux de mémoires, aux lieux qui « sont d'abord des restes.¹⁸⁸ » Les deux notions se pensent intrinsèquement – il y a activation de la mémoire, un certain travail, alors qu'un individu cherche à se rappeler son passé et qu'il retourne à des traces, des bribes, afin de les ressembler. Il y a une volonté de restituer quelque chose, un tout qui n'est plus – travail de recherche et de reconstitution constant que nous pouvons rapprocher de la notion du fragment. Il y a recherche d'une ruine, un tout à réassembler afin d'en comprendre les parties.

D'après Régine Robin, l'exercice mémoriel s'inscrit dans une action continue de construction et de déconstruction :

Au bout de cet itinéraire [qu'est le travail mémoriel], il nous faut trouver de nouvelles formes de récit, de nouvelles façons pour nous approprier le passé, pour laisser affleurer la mémoire, ses jeux de langage et ses mirages, *il nous faut revisiter les lieux*, nous approprier autrement les signes.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1997, p. 16.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁹ Régine Robin, *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 16.

Le procédé cognitif de la mémoire admet une volonté de se représenter certaines choses d'une époque révolue, d'une juste façon. La notion de la juste mémoire est fondamentale à notre analyse car, pour An Tinh, l'objet de sa quête est une recherche de justice – pour sa terre d'origine – le Vietnam. La justice dont il est question se manifeste à travers l'écriture d'une histoire que nous pouvons qualifier d'alternative, qui ne se résume pas à celle des gagnants seulement. Évidemment, le processus mémoriel dans lequel se lance la narratrice se voit éprouvé par plusieurs facteurs comme le temps qui s'écoule, la teneur des événements et le cadre spatio-temporel – au sens des lieux propres à chaque temporalité. De ce travail mémoriel, soit celui de retrouver une « juste mémoire » – notion développée par Ricœur – découle un autre concept dont il faudra discuter, celui de la remémoration.

Pour Stephen David Ross¹⁹⁰, il est nécessaire de distinguer l'acte de ne pas oublier – qui n'est pas tout à fait l'idée de se remémorer quelque chose¹⁹¹ – et la mémoire :

To unforget is to return from forgetting, to re-member nothing as if it were anything, to interrupt oblivion with exposition, to re-call the sound of silence and unearth the depths of loss. Memory is another matter, perhaps. Memory appears as if it were something, fixed by the past, elusive but fully present once retained. If anything can be fully present. Unforgetting passes through the caesura of absence on the way to an other [sic] presence.¹⁹²

Pour lui, le fait de ne pas oublier implique qu'un oubli a déjà eu lieu et qu'une partie du sujet mémoriel a été perdue. L'être rechercherait dans les méandres mémoriels – imparfaits – l'objet de la perte. Ross pense la mémoire comme étant fixée par le passé. Les traces de cette mémoire sont plus difficilement atteignables, mais peuvent tout de même redevenir accessibles – après un travail colossal de reconstitution – dans un présent quelconque.

¹⁹⁰ Dans son ouvrage *Un-Forgetting. Re-Calling Time Lost*, le philosophe américain Stephen David présente une approche philosophique des concepts de mémoire, d'oubli et de remémoration. Ces réflexions viendront rejoindre sur certains points celles de Paul Ricœur dont il sera question prochainement.

¹⁹¹ Dans le fait de ne pas oublier, il y a une volonté qui relève de l'individu. Il y a une action prise afin de remédier à un possible manque.

¹⁹² Stephen David Ross, *Un-Forgetting: Re-Calling Time Lost*, New York, Global Academic Publishing, 2009, p. 43.

D'après Michèle Baussant, dont les travaux portent sur les formes de l'exil, de la mémoire, du deuil et de la transmission et qui s'intéresse particulièrement aux travaux de Paul Ricœur¹⁹³, la mémoire est

cette expérience vive, intérieure, de la reconnaissance, mettant au jour le versant intuitif de la représentation, qui autorise, entre autres, la distinction entre la mémoire, avec sa marque d'antériorité et sa visée proprement cognitive, et l'imagination, à laquelle elle a été longtemps associée, notamment du fait de son manque de fiabilité. À ce titre, seule la mémoire représente de manière ultime l'assurance que quelque chose s'est effectivement passé, et cette capacité à faire mémoire reste étroitement liée à la question des rapports noués entre représentation du passé, attestation, témoignage et confiance.¹⁹⁴

Témoignage d'un événement réel, la mémoire représenterait une garantie – traces d'un passé véridique. Une dynamique profonde est alors admise entre différents éléments relatifs au travail mémoriel. Ce travail de mémoire est manifeste dans la prémisse même du récit de An Tinh, qui lie sa propre existence à celle des autres. Ce faisant, elle devient elle-même une trace, une part d'histoire. Tel que mentionné dans le premier chapitre, la naissance de la narratrice s'inscrit dans la continuité, mais elle est aussi marquée par la violence : « Je suis venue au monde pendant l'offensive du Têt, aux premiers jours de la nouvelle année du Singe, lorsque les longues chaînes de pétards accrochées devant les maisons explosaient en polyphonie avec le son des mitraillettes. » (11) Considérée comme un moment charnière dans le conflit vietnamien, l'offensive du Têt vient fortement affecter la suite des événements au Vietnam – la finalité étant celle que nous connaissons aujourd'hui¹⁹⁵. La naissance de An Tinh – qui représente le renouveau, la joie et la continuation – s'oppose alors à la lutte sanglante qui déchire le pays en deux. La narratrice symbolise l'espoir – sa propre vie représente un point

¹⁹³ Elle propose d'ailleurs un excellent ouvrage dans lequel elle retourne aux propos de Ricœur sur la mémoire. Dans *Du vrai au juste. La mémoire, l'histoire et l'oubli*, publié aux Presses de l'Université Laval en 2006, Baussant scrute les différents mécanismes sociaux qui assurent le fonctionnement de la mémoire et des procédés connexes à celle-ci.

¹⁹⁴ Michèle Baussant, « La mémoire, l'histoire et l'oubli de P. Ricœur ou la notion de "juste mémoire" » dans Michèle Baussant (dir.), *Du vrai au juste. La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2006, p. 18.

¹⁹⁵ Bien que les attaques surprises n'aient pas mené à une victoire des communistes vietnamiens du Nord, ceux-ci ont ébranlé l'armée américaine et l'armée vietnamienne du Sud. La victoire est plutôt politique – les États-Unis se retirent finalement du territoire vietnamien, ce qui mène éventuellement à une résolution du conflit.

tournant de l'histoire vietnamienne par la mission¹⁹⁶ endossée par le personnage. La superposition entre les deux événements – l'attaque surprise vietnamienne et la naissance de An Tinh – suppose un lien ténu entre ces derniers. Ainsi, la jeune enfant, dès sa venue au monde, porte sur ses épaules un lourd fardeau.

3.1.1. La juste mémoire : les usages et les abus

Dans ses travaux, Ricœur examine la dimension à la fois philosophique et historique du concept de la mémoire. Dans le cadre de cette étude, nous analyserons la dimension temporelle liée au concept du mémoriel tel que l'exprime l'auteur¹⁹⁷. Ce qui nous intéresse particulièrement est ce que le théoricien appelle une « juste mémoire ». Nous verrons que cette juste mémoire pose la question de la dimension temporelle du récit, du passage du temps et des conséquences de celui-ci. Cette mémoire, « reste inséparable de l'idée du caractère laborieux du travail de mémoire, qu'illustre l'image esquissée d'une mémoire "deux faces", l'une caractérisée par la venue spontanée d'un souvenir et l'autre, définie par sa difficile recherche.¹⁹⁸ » Les réflexions de Ricœur s'inscrivent en continuité de celles de Friedrich Nietzsche, entamées en 1874 dans son ouvrage *De l'utilité et des inconvénients de l'Histoire pour la vie*. Ricœur élabore une typologie des usages (us) de la mémoire, grâce à laquelle il en arrive à distinguer trois abus : celui de la mémoire empêchée, celui de la mémoire manipulée et celui de la mémoire abusivement commandée.

La mémoire empêchée est celle qui est qualifiée de blessée, car elle met en lumière les traumatismes, les blessures et les traces des meurtrissures. Dans son analyse de Ricœur, Baussant affirme que ce dernier s'inspire des analyses freudiennes¹⁹⁹. D'après Baussant, Ricœur pense alors le premier abus de mémoire, la mémoire empêchée, comme renvoyant à un niveau pathologique : « De ces analyses, P. Ricœur tire un premier constat, à savoir que sur le chemin du rappel, les souvenirs peuvent rencontrer des résistances, et qu'il faut parfois être

¹⁹⁶ « Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues. » (11)

¹⁹⁷ Cependant, l'aspect philosophique sera mis de côté dans le cadre de notre analyse.

¹⁹⁸ Michèle Baussant, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁹ Ricœur fait notamment mention des concepts de remémoration, de deuil et de transfert.

aidé pour se souvenir et faire récit de manière compréhensible et responsable.²⁰⁰ » Une fois que ce premier obstacle est levé, au-delà des blessures, le sujet peut dès lors réinvestir ses méandres mémoriels. Toutefois, un imposant travail est requis afin d’être en mesure de déjouer ce premier « piège » de la mémoire. Pour ce faire, il s’agit d’admettre la meurtrissure d’origine et d’accepter de soigner cette dernière – du moins, de tenter de le faire. La reconnaissance de l’existence d’une telle blessure constitue le point de départ.

Le deuxième abus, celui qu’est la mémoire manipulée, est fondamentalement lié à la question de l’identité. En se référant aux réflexions de John Locke, Ricœur parle d’une fragilité de l’identité. Dans un autre de ses ouvrages, *Soi-même comme un autre*, il parle de l’identité de l’ipséité²⁰¹ comme « n’impliqu[ant] aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité.²⁰² » L’identité serait le résultat de son propre caractère « purement présumé, allégué, prétendu²⁰³ »; malléable, propice à de nombreux changements. Pour le théoricien, il y a un croisement entre deux problématiques, celle de la mémoire et celle de l’identité – que cette dernière soit individuelle ou collective. Pour lui, un des nombreux obstacles à la mémoire réside dans le temps qui passe : « difficulté primaire qui justifie précisément le recours à la mémoire, en tant que composante temporelle de l’identité, en conjonction avec l’évaluation du présent et la projection du futur²⁰⁴ ». Outre la dimension temporelle, il est aussi question de la confrontation avec autrui et de l’héritage d’une violence qu’il nomme fondatrice.

Le troisième abus, celui de la mémoire abusivement commandée ou « obligée », revient à ce que Ricœur qualifie de devoir de mémoire. Il y aurait tension entre mémoire et histoire, de

²⁰⁰ Michèle Baussant, *op. cit.*, p. 128.

²⁰¹ « La seconde intention philosophique, implicitement inscrite dans le titre du présent ouvrage [*Soi-même comme un autre*] par le biais du terme “même”, est de dissocier deux significations majeures de l’identité (dont on va dire dans un moment le rapport avec le terme ‘même’), selon que l’on entend par identique l’équivalent de l’*idem* ou de l’*ipse* latin. », *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 12.

²⁰² *Ibid.*, p. 13.

²⁰³ Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, *op. cit.*, p. 98.

²⁰⁴ *Idem.*

laquelle dériverait un caractère presque obligatoire – la mémoire ne pouvant se penser sans le facteur historique :

Cette notion d'obligation, au sens double d'impératif et de contrainte, s'illustre à travers le devoir de mémoire, dont l'injonction paradoxale touche des événements du passé avec lesquels une communauté nationale ou certaines parties du corps social et politique ont du mal à se réconcilier. Non que le devoir de mémoire soit en lui-même un abus. Mais il peut être l'occasion d'abus, un lieu d'abus lorsqu'il se transforme en tentative d'exorcisme, conduisant au repli communautaire, quand la mémoire obligée, se manifestant comme une direction de la conscience, capte la « parole muette des victimes » et détourne de son "bon usage" l'idée de justice²⁰⁵.

Comme le mentionne Baussant, il ne s'agit plus seulement de conserver une trace d'un passé quelconque, mais bien de chercher à rendre justice à autrui – par le souvenir²⁰⁶. Cette volonté – devoir? – de rendre justice à ceux qui ont pu être les victimes d'événements affligeants vient inévitablement affecter la façon dont le passé est représenté. Ce troisième abus de la mémoire naturelle dialogue quelque peu avec le premier abus qui relevait d'une meurtrissure à guérir. Pour en arriver à cette réconciliation entre histoire et mémoire, il est nécessaire de tenir compte de ces paroles « muettes », de ces nombreux êtres qui ont pu être mis à mal par le passage du temps : « Cet arrachement de mémoire sous la poussée conquérante et éradicatrice de l'histoire a comme un effet de révélation : la rupture d'un lien d'identité très ancien, la fin de ce que nous vivions comme une évidence : l'adéquation de l'histoire et de la mémoire.²⁰⁷ » Nora exprime avec raison qu'il y a une rupture – peu souvent assumée – entre histoire et identité. Cette dite cassure vient parfois voiler des récits « impropres », qui ne gagnent pas à être racontés. Ces histoires se retrouvent à devoir être relatés par d'autres instances « non officielles » – comme An Tinh le fait.

Certes, la mémoire peut être pensée comme une tentative de répondre à un impératif moral, mais qu'en est-il de l'impératif historique? Pour Ricœur, l'idée n'est pas de seulement remettre en question l'histoire et de l'opposer au mémoriel. Il propose plutôt une problématique morale – celle de juste mémoire, qui relèverait d'un autre concept, celui de l'oubli. Cette idée de juste

²⁰⁵ Michèle Baussant, *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ Pierre Nora (dir.), *op. cit.*, p. 24.

mémoire se retrouve au cœur de *Ru* par la volonté de la narratrice de donner à lire une parole qui serait éteinte autrement; en quelque sorte, c'est de s'opposer à un oubli « collectif », mais aussi « localisé ». L'histoire relatée par An Tinh est celle des perdants au quotidien, ce sont ceux dont la parole n'importent plus.

En ce qui concerne les manifestations de ces différents usages et abus de mémoire dans *Ru*, nous verrons qu'elles sont diverses. D'abord, l'exil – bien qu'il puisse être vu positivement par la narratrice – crée une première blessure, en raison de la violence liée au départ. Après tout, bien qu'elle quitte son pays natal avec sa famille, An Tinh doit tout laisser derrière elle – n'espérant alors que survivre. Outre la fuite, seule la mort pointait à l'horizon pour les parents de la jeune enfant – aucune autre option n'était considérée :

Mon père avait prévu, si notre famille était capturée par des communistes ou des pirates, de nous endormir pour toujours, comme la Belle au bois dormant, avec des pilules de cyanure. Pendant longtemps, j'ai voulu lui demander pourquoi il n'avait pas pensé à nous laisser le choix, pourquoi il nous aurait enlevé la possibilité de survivre. (16)

Il n'y a pas d'alternative possible, la mort s'oppose au retour potentiel au pays natal – la seule décision permise est celle de mettre fin à ses jours. Et encore, c'est une décision unilatérale de la part des parents de An Tinh, jamais les enfants n'ont été consultés. Pour les parents de l'héroïne, la mémoire empêchée est celle qui est liée au Vietnam. Le pays représente un tourment vers lequel ils ne souhaitent pas retourner. En effet, le père de An Tinh apprend, depuis son arrivée au Québec, à vivre dans l'instant présent, « sans attachement au passé. Il savoure chaque instant de son présent comme s'il était toujours le meilleur et le seul, sans le comparer, sans le mesurer. » (73) Il ne cherche pas et ne souhaite pas non plus revivre le trauma d'autrefois, il fait plutôt une croix sur cette ancienne vie – le présent lui procure le seul moment dont il a besoin : « C'est pourquoi il n'a jamais été curieux de connaître sa vraie date de naissance. [...] De même, il n'a jamais senti le besoin de revoir le Vietnam après son départ. » (74) La situation est quelque peu différente pour la mère de la narratrice, qui prend plus de temps avant de laisser aller le passé. À propos de celle-ci, An Tinh dira qu'elle « a commencé à vivre, à se laisser emporter, à se réinventer à cinquante-cinq ans. » (72) Pour illustrer ses dires, la narratrice donne en exemple une mère qui cherche aujourd'hui les marques d'affection de son mari, elle qui était autrefois opposée à quelque manifestation d'amour que ce soit. Seule

la narratrice fait mention d'un retour aux terres d'origines – alors qu'elle repart y travailler. Le retour est permis pour An Tinh, être de l'entre-deux, être de la multiplicité. Elle porte en elle une mémoire qui loin de n'être qu'individuelle est plutôt composée de plusieurs mémoires – un assemblage de récits.

3.2. La mémoire comme fondement de l'identité

Nous avons déjà mentionné au premier chapitre que la forme du récit écrit par Thúy n'est pas anodine. En plus d'une écriture en fragments, l'auteure fait le choix d'un genre narratif que Dominique Viart lie à ce qu'il nomme la mémoire du récit. Ce dernier esquisse l'idée que le roman est le genre narratif qui assurerait la

transmission orale de l'Histoire des peuples, il est au principe même des cosmogonies, des mythes, des récits de fondation et, plus largement, des contes et des légendes. C'est dire que le récit a partie profondément liée à la mémoire : il en est, à la fois, le dépositaire et la manifestation culturelle par excellence.²⁰⁸

Viart parle aussi du sujet narratif comme étant le porteur d'une mémoire. Être en continuelle recherche de soi, le sujet est placé au centre d'un mouvement, d'une culture dont la mémoire est à (re)découvrir. Il a été mentionné que la forme du récit de Thúy donne à lire une multitude d'histoires, mais aussi que par l'entre-deux dans lequel vogue la narratrice, les pôles identitaires de cette dernière sont en constante reconfiguration. Ce mouvement constant observé chez la narratrice An Tinh induit inévitablement la question de l'Autre, de l'altérité. À cet égard, pour Simon Harel, « [l]'étranger pose la question de la fondation.²⁰⁹ » Cet étranger dont Harel parle, An Tinh ne peut clairement le distinguer puisqu'elle endosse parfois ce rôle. Étrangère dans les territoires qui lui semblaient les siens, la protagoniste de *Ru* doit se poser la question des origines. Devant l'impossibilité de se définir à partir de ses origines – troubles – elle cherche à le faire à partir de l'Autre comme le propose Jean-Marie Benoist : « l'Autre comme condition

²⁰⁸ Dominique Viart, « Mémoire du récit. Questions à la modernité » dans Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 1998, p. 3.

²⁰⁹ Simon Harel, « L'étranger en personne » dans Simon Harel (dir.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1992, p. 18.

d'affirmation d'une identité.²¹⁰ » Le personnage de An Tinh réfléchit sa propre personne à partir de référents étrangers. Cet aspect étranger, nous l'avons déjà mentionné, c'est une partie d'elle-même, car par l'entre-deux identitaire dans lequel elle se trouve, elle peut se proclamer la voix de plusieurs : parfois Vietnamiennne, parfois Québécoise, parfois apatride. Par le déploiement d'une forme narrative telle que celle retrouvée dans *Ru*, le sujet – An Tinh – lie individualité et collectivité, joignant – du même coup – une mémoire de l'Autre à la sienne. L'altérité présente dans l'œuvre est aussi celle du personnage dont le récit raconté est loin d'être le sien. La narratrice cherche maintes fois à s'identifier au récit qu'elle rapporte, elle y cherche son propre point d'ancrage – ici, il est juste de rappeler que chaque chapitre se lie au suivant et ce, par un mot, par une idée. Le récit de An Tinh donne à voir une narratrice qui s'applique à faire correspondre maintes réalités – maintes histoires. La transition entre les nombreux récits dans *Ru* renforce la présence d'une logique associative.

Bien que nous étudions le caractère individuel du récit, il est primordial de garder à distance l'écrivaine qu'est Kim Thúy et de se concentrer sur son sujet narratif. Ici, la notion du pacte de lecture au sens que lui donne par Philippe Lejeune²¹¹ n'importe pas puisque l'écrivaine répète *ad nauseam* que *Ru* n'est pas précisément son histoire. Des ressemblances entre l'histoire de An Tinh et celle de Kim Thúy sont assurément présentes, mais l'intérêt n'est pas de remettre en cause le caractère véridique du propos – il ne s'agit pas d'étudier *Ru* comme une autobiographie, bien au contraire. En faisant de sa narratrice l'individu central, Thúy délimite ce qu'est l'étranger : « Pas seulement altérité qui délimite une inscription topique, l'étranger, nous pouvons le constater, ne nous est pas qu'extérieur.²¹² » En admettant le « je » comme étant étranger – ce qui nous renvoie à l'entre-deux constant – le sujet narratif se retrouve à être inconnu devant sa propre personne. Cet étranger renvoie à la notion d'ipséité de Ricoeur alors que An Tinh module sa personne au gré des événements. La voix narrative dans *Ru* devient secondaire, la question du « qui parle? » n'est pas pertinente. La narration que nous pouvons

²¹⁰ Jean-Marie Benoist, « Facettes de l'identité » dans Claude Lévi-Strauss (dir.), *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983 [1977], p. 22.

²¹¹ *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 331 p.

²¹² Simon Harel, *op. cit.*, p. 9.

qualifier d'indécidable, pour reprendre l'expression de Frances Fortier et Andrée Mercier²¹³, ne se retrouve pas au cœur du propos de notre analyse – ce qui explique le fait qu'il n'en soit pas question dans ce mémoire.

La même année au cours de laquelle Ricœur publie son ouvrage sur la mémoire paraît celui de Nicolas King sur les relations entre mémoire, narration et identité²¹⁴. Au centre de ses réflexions repose l'idée selon laquelle l'identité est en partie une construction :

It is commonly accepted that identity, or a sense of self, is constructed by and through narrative: the stories we all tell ourselves and each other about our lives. However, it is not only the *content* of memories, experiences and stories which construct a sense of identity: the concept of the self which is constructed in these narratives is also dependent upon assumptions about the function and process of memory and the kind of access it gives us to the past.²¹⁵

Pour King, la mémoire ne se résume pas aux traces retrouvées. Il s'intéresse au fonctionnement de la mémoire. Puisqu'elle permet un accès à un passé, à des événements qui ne sont plus, la mémoire représenterait ainsi le point de départ afin de comprendre les mécanismes identitaires.

Ricœur abonde aussi dans le sens des propos de King lorsqu'il propose que

[l']idéologisation de la mémoire est rendue possible par les ressources de variation qu'offre le travail de configuration narrative. Et comme les personnages du récit sont mis en intrigue en même temps que l'histoire racontée, la configuration narrative contribue à modeler l'identité des protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action elle-même. Le récit, rappelle Hannah Arendt, dit le "qui de l'action". C'est plus précisément la fonction sélective du récit qui offre à la manipulation l'occasion et les moyens d'une stratégie rusée qui consiste d'emblée en une stratégie de l'oubli autant que de la remémoration.²¹⁶

²¹³ Sur les « modalités du pacte romanesque contemporain », voir *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, ouvrage dirigé par Fortier et Mercier, paru en 2011 dans lequel plusieurs chercheurs se penchent sur la question de la narration littéraire contemporaine et ses particularités.

²¹⁴ Nicolas King, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, 197 p.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 2-3.

²¹⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 103.

La trame narrative se construit à partir des sujets narratifs – ceux de *Ru* étant nombreux, il est donc logique qu’il y ait, dans l’œuvre, expression d’une histoire aux multiples débouchés. Ricœur soulève un point crucial à notre analyse, soit le fait que l’identité se module en même temps que se développe l’action. En effet, nous avons déjà mentionné que le propos dans *Ru* rappelle un flux de paroles, un certain courant – qui n’est pas sans rappeler le courant de conscience²¹⁷ –; le lecteur est alors bercé par les flots de la narration. Il est à noter que le titre même de l’ouvrage peut signifier « petit ruisseau », « berceuse » ou encore, « écoulement ». Ainsi, l’histoire ne semble pas avoir de construction rigide ni de linéarité. Le lecteur vogue à son tour entre les divers récits, entre les divers personnages.

Alors que Viart cherche à expliquer les raisons qui motivent les auteurs à retourner à la pratique du récit littéraire – pratique délaissée par les auteurs des courants précédents – à notre époque contemporaine, il propose un constat fort pertinent qui s’applique à notre cas :

Ce que de tels livres [récits contemporains] remettent à l’honneur, c’est, d’un même élan, et le récit et le sujet. Plus précisément le sujet en tant qu’il est porteur de mémoire. Récit de mémoire, mémoire du récit semblent être deux motifs majeurs pour la littérature présente. Du reste, la littérature ne fait ici qu’enregistrer un mouvement bien plus large de la culture occidentale, elle-même en recherche de mémoire.²¹⁸

Signe d’une contemporanéité, le texte en morceaux qu’est *Ru* est l’expression d’une forme littéraire ayant au cœur de ses préoccupations la représentation de soi. Ce soi dont il est question est plurivoque, il ne peut plus être pensé comme unique. Selon les réflexions de Kaufmann, « l’identité est un processus, historiquement nouveau, lié à l’émergence du sujet, et dont l’essentiel tourne autour de la fabrication du sens.²¹⁹ » Le processus mentionné par Kaufmann se réfléchit en lien avec l’individualisation et la modernité comme il aime le rappeler²²⁰. *Ru* – par sa forme éclatée et son propos pluriel – devient un reflet de l’époque contemporaine dans laquelle nous évoluons. En continuité avec la conception postmoderne de Lyotard, le refus

²¹⁷ Le lecteur a constamment l’impression de suivre les pensées de An Tinh alors qu’elle passe d’une histoire à une autre. Une idée en amène une autre, un mot en rappelle un autre.

²¹⁸ Dominique Viart, « Mémoire du récit. Questions à la modernité », *op. cit.*, p. 10.

²¹⁹ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 82.

²²⁰ *Ibid.*, p. 90.

d'unicité prévaut. Il s'agit de redéfinir les balises, de repenser la notion de « totalité ». Rappelons-nous que pour Kaufmann, l'identité est un système qui ne cesse de recoller les morceaux – c'est un processus par lequel l'individu s'oppose aux constructions régies. L'expression du soi à une ère éclatée comme la nôtre s'articule donc autour d'une vision plurivoque.

3.2.1. Les espaces liminaires comme lieux de construction

Dans le premier chapitre, nous avons réfléchi à la thématique de la transmission au cœur du récit de Thúy. Nous avons vu que la naissance même de la narratrice assure une continuité de l'histoire. En plus de lier son propre destin à celui d'un Vietnam déchiré, An Tinh s'assure d'une pérennité en nommant plusieurs autres personnages. Aussi, au-delà de la simple nomination, elle évoque les nombreuses histoires de ces personnages – qu'ils soient fictifs ou non. Par sa position au seuil – identitaire – An Tinh peut se proclamer porte-parole d'une histoire comme d'une autre. S'appropriant les référents qui lui conviennent, elle raconte les anecdotes des uns et des autres. Cet espace qu'on dira liminaire – entre les deux pôles déjà vus – permet à la locutrice de se retrouver en continuelle mouvance et lui permet de perpétuellement se (re)construire. Le flou de l'identité n'importe pas ici puisqu'il contribue plutôt à un double récit et de cette dualité découle une fresque historique – le lecteur traverse un Vietnam en guerre.

Lorsque An Tinh raconte à son fils une histoire dont les origines semblent indécidables – le lecteur peut présumer que c'est une histoire vietnamienne –, elle juge nécessaire d'expliquer les raisons de son geste : « Je raconte ces anecdotes à Pascal pour garder en mémoire un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école. » (46) Pour An Tinh, c'est comme si le récit était inadéquat et ne pouvait pas être partagé par les ouvrages institutionnalisés – elle contournerait alors une certaine forme de censure en le partageant avec son fils, comme si le récit n'avait pas sa place dans les manuels « officiels » – et qu'il devait plutôt être transmis d'un individu à l'autre à l'image d'une mère qui lit un conte à son enfant.

Ce désir de contrer un oubli, que nous pourrions qualifier de subjectif, dans lequel sombreraient des événements « impropres » aux ouvrages légitimes d'histoire motive

An Tinh à partager tous les pans possibles des réalités dont elle est au courant. Cela dit, certains faits relatés peuvent parfois relever de l'anecdotique. C'est notamment le cas lorsqu'elle raconte l'histoire des deux frères vietnamiens dont la maison était séparée par un mur de briques :

Ma secrétaire m'a raconté que c'était l'histoire de deux frères qui ne voulaient plus partager le même toit. La mère était restée impuissante devant cette séparation, peut-être parce qu'elle avait elle-même érigé des murs semblables trente ans plus tôt entre les vainqueurs et les vaincus. Elle est décédée durant mon séjour de trois ans à Hanoi. En héritage, elle a laissé à l'aîné le ventilateur sans interrupteur et au cadet l'interrupteur sans ventilateur. (47)

Ici, par le rappel des événements impliquant les deux frères, la locutrice rapproche le récit de la mère et la séparation de son pays natal, le Vietnam. C'est en racontant « à travers elle²²¹ » – par la narratrice An Tinh dans ce cas-ci – qu'elle transmet une intention de légitimité au récit, au « fil de la mémoire qui avance par vagues, insouciant de l'ordre du temps, ses souvenirs pêle-mêle²²² ». Rappelons que Thúy mentionne en entrevue que l'idée n'est pas d'être fidèle au récit initial. Force est d'admettre que l'objectif recherché, par les nombreuses tentatives de reconstitution et de rappel au récit historique retrouvés dans le texte, est la quête d'une certaine vérité. Il y a une recherche de justice qui transcende le propos.

3.3. Le devoir de mémoire

Il est souvent question dans le texte de Thúy de l'importance de restituer, de redonner une « voix » à ceux et celles qui l'ont perdue. Cette volonté se reflète par le travail mémoriel entamé par la narratrice – ce travail n'est pas sans rappeler les concepts de juste mémoire et du devoir de mémoire évoqués par Ricœur. À cet égard, ce dernier dit de la juste mémoire qu'elle « reste inséparable de l'idée du caractère laborieux du travail de mémoire, qu'illustre l'image esquissée d'une mémoire à “deux faces”, l'une caractérisée par la venue spontanée d'un souvenir et l'autre, définie par sa difficile recherche.²²³ » C'est donc dire que tout travail de mémoire commande la recherche d'authenticité. Pour An Tinh, cette vérité se manifeste par les

²²¹ Expression que Kim Thúy répètera maintes fois en entrevue.

²²² Marie-Claude Fortin, *loc. cit.*, p. 5.

²²³ Michèle Baussant, *op. cit.*, p. 18.

autres et la parole de l'Autre devient indispensable. L'Autre incarne l'étranger pour la narratrice et a une fonction révélatrice : « Il est d'une certaine manière le destinataire-miroir d'une interrogation que je ne peux m'adresser que projectivement. L'étranger me permet d'être *moi aussi* cet Autre d'autant plus troublant qu'il me séduit et me fascine tout à la fois.²²⁴ »

La position au seuil – l'entre-deux constant dans lequel elle évolue – assumée par An Tinh l'amène à devenir étrangère aux yeux des autres. C'est-à-dire qu'elle représente la multiplicité sans toutefois pouvoir se réclamer d'une nation ou d'une autre. Pour Harel, « [d]evenir étranger, c'est somme toute accepter la déhiscence qui fonde l'identité. Cette dissymétrie radicale entre l'identité et l'altérité, l'étranger, plus que tout autre, l'actualise.²²⁵ » En acceptant la rupture, la blessure originelle, la narratrice permet aussi de la panser. Elle cherche à y pallier par l'expérience d'une mémoire commune – mémoire à laquelle An Tinh peut alors s'identifier.

C'est au Québec que An Tinh prend conscience de l'occasion qu'elle a alors de prendre le temps de relater son histoire, ce « luxe » alors accessible :

Je me souviens d'élèves à l'école secondaire qui se plaignaient de leur cours d'histoire obligatoire. Jeunes comme nous l'étions, nous ne savions pas que ce cours était un privilège que seuls les pays en paix peuvent s'offrir. Ailleurs, les gens sont trop préoccupés par leur survie quotidienne pour prendre le temps d'écrire leur histoire collective. (47)

Il s'agit ici de prendre conscience de la chance que permet l'acte de création – l'écriture d'une histoire collective pour reprendre les mots de Thúy. Paradoxalement, la fuite du Vietnam donne lieu à la possibilité de faire entendre l'histoire dérobée du pays natal.

Le troisième abus de la mémoire naturelle, celui de la mémoire imposée, est ce contre quoi la locutrice lutte lorsqu'elle relate les nombreux récits qui n'ont pas leur place d'un point de vue officiel. Ce faisant, elle déjoue ce que Ricœur qualifie comme étant l'histoire autorisée :

Une mémoire exercée, en effet, c'est, au plan institutionnel, une mémoire enseignée ; la mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la remémoration des péripéties de l'histoire commune tenues pour les événements fondateurs de l'identité commune. La clôture du récit est mise ainsi au service de

²²⁴ Simon Harel, *op. cit.*, p. 10.

²²⁵ *Ibid.*, p. 11.

la clôture identitaire de la communauté. Histoire enseignée, histoire apprise, mais aussi histoire célébrée. À la mémorisation forcée s'ajoutent les commémorations convenues. Un pacte redoutable se noue ainsi entre remémoration, mémorisation et commémoration.²²⁶

Ce que nous retenons de cette proposition est qu'une certaine obligation y est liée. L'histoire racontée par les institutions rend compte des maints silences et oublis imposés. Des choix sont faits – bien souvent au profit des vainqueurs – et un pan historique est mis de côté. Le troisième abus de la mémoire selon Ricœur rappelle ce que Marc Ferro suggère comme étant les oublis historiques de deuxième type²²⁷. En effet, pour ce dernier, le fait d'« oublier » certains événements ou certains acteurs s'inscrit dans un objectif de légitimation. Ferro prend l'exemple du cas de l'URSS – nous nous intéressons à la finalité du projet soviétique, soit celui d'éclipser certains détails – et dit de ce régime que « [s]es silences, ses mensonges, ses oublis ont pour fonction de légitimer l'action de ce pouvoir²²⁸ ». Selon les dires de Ferro, il s'agit ici de « silences et [d]'oublis bien programmés²²⁹ ». Si les décisions prises par les instances supérieures – souvent politiques – d'oublier peuvent relever d'un sentiment de honte ou, au contraire, d'un désir de pouvoir, elles ne peuvent être imposées à tous les sujets individuels comme An Tinh. Ainsi, en retraçant le parcours de nombreux personnages, elle dresse un tableau historique inconvenant du Vietnam. Pour Robin, « [l]e passé, nous le savons tous, n'est pas libre. Aucune société ne le laisse livré à lui-même. La passéité du passé est fixée. Le passé est régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré, magnifié ou haï, gardé.²³⁰ » Afin de contrer ce « contrôle » du passé, An Tinh explore les nombreuses histoires alternatives. Les protagonistes auxquels An Tinh (re)donne la parole, (ré)insuffle la vie représentent alors des monuments d'un passé difficile d'accès. Selon Harel, la commémoration du passé passe par le discours social et

inscrit la figure d'une impossible séparation avec ce qui *nous* précède. Commémorer, c'est prétendre retrouver inchangées, sous la forme de monuments,

²²⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 104.

²²⁷ Marc Ferro, « Les oublis de l'Histoire », *Communications*, no 49, 1989, p. 59 et p. 63.

²²⁸ *Ibid*, p. 59.

²²⁹ *Ibid*, p. 60.

²³⁰ Régine Robin, « Structures mémorielles, littérature et biographie », *Enquêtes* [En ligne], no. 5, 1989, p. 2.

la parole des ancêtres, la rigueur chronologique d'une histoire attestée. Ainsi le passé commémoré permet la restitution non équivoque d'une historicité légendaire.²³¹

Les différents personnages deviennent des signes du passé, ils incarnent les traces mnésiques. Ils se retrouvent à être les fondements même de ce que Robin a nommé le roman mémoriel. Pour cette dernière, il n'y a « pas de mémoire collective sans roman mémoriel, sans cette hybridité des formes, de syncrétisme d'un réel déjà sémiotisé, déjà pris dans l'ordre du langage et de la représentation et de l'imaginaire²³² ». Ces traces participeront du portrait global que An Tinh s'applique à reconstruire.

Au-delà du désir de rendre hommage et de célébrer les existences d'autrefois, il y a, chez le personnage de An Tinh, une volonté de fixer un récit, de le rendre accessible. Pour Robin, de ce désir résulterait une mémoire critique qui viendrait pallier les aléas de la mémoire et, ce faisant, un individu passe de la commémoration à la remémoration – l'acte d'évoquer de nouveau un souvenir :

Elle [la mémoire critique] transforme le caractère imposé d'un récit en dialogue interactif avec les risques que ce dialogue implique. On est loin de l'illusion d'un mémoriel intangible, et du désir, tout aussi illusoire à travers le passage des générations, d'un traumatisme à maintenir éternellement présent et vif. On est loin également de la mémoire prothèse qui peut déboucher sur le simulacre de la transmission du trauma. La mémoire critique a une conscience aigüe des apories du mémoriel et de sa fragilité.²³³

Par le partage des histoires autres que les siennes, An Tinh tempère le manque lié à la mémoire que Ricœur qualifie d'imposée. Bien que les événements racontés ne soient pas nécessairement ceux que la narratrice a vécus, il importe de les mettre en mots afin de reconstituer un fond historique.

Le récit relaté dans *Ru* n'étant pas que le sien, An Tinh lie plusieurs fois son destin à celui du peuple vietnamien. L'histoire qu'elle partage fait part d'une douleur collective et malgré la

²³¹ Simon Harel, *op. cit.*, p. 24.

²³² Régine Robin, « Structures mémorielles, littérature et biographie », *Enquêtes* [En ligne], *loc. cit.*, p. 2.

²³³ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, p. 375.

difficulté des souvenirs, elle se donne comme objectif de raconter – peu importe la lourdeur des propos. Ce faisant, la narratrice se rappelle son périple sur le bateau alors que sa famille et elle quittent en cachette le Vietnam : « Au fond de ce bateau, le jour ne se distinguait plus de la nuit. La constance de cet éclairage nous protégeait de l’immensité de la mer et du ciel qui nous entouraient. » (13) Le « nous » est omniprésent dans le chapitre suivant lorsqu’elle parle de la peur ressentie par tous sur le bateau :

nous étions figés dans la peur, par la peur. Nous ne fermions plus les yeux quand le pipi du petit à la tête galeuse nous arrosait. Nous ne nous pincions plus le nez devant le vomi de nos voisins. Nous étions engourdis, emprisonnés par les épaules des uns, les jambes des autres et la peur de chacun. Nous étions paralysés. (15)

Les peurs racontées par la narratrice ne sont pas que les siennes, ce sont celles de tous les fugitifs. Ces exilés qui partagent, l’espace d’un moment, une même destinée, un même avenir incertain. De cette parole propre à la narratrice découlent des préoccupations communes. Par le dialogue mis en place par An Tinh, entre son existence et celles des autres, elle traite de différents pans de l’histoire. Le travail mémoriel de la narratrice est central au processus identitaire – à la construction narrative – car il y a engagement de sa part : « Dire “tu te souviendras”, c’est aussi dire ‘tu n’oublieras pas’. Il se pourrait même que le devoir de mémoire constitue à la fois le comble du bon usage et celui de l’abus dans l’exercice de la mémoire.²³⁴ » Afin que les récits des habitants dont les destins furent étouffés par le poids des événements ne tombent point dans l’oubli, et dans une volonté de rendre justice à tout un peuple, la locutrice raconte son histoire :

De fait, l’Histoire générale ne retient que mouvements collectifs, personnalités marquantes : mais le destin effectif des « gens de peu » ne subsiste que dans les mémoires singulières, les récits familiaux, ce dont les historiens et les philosophes de l’Histoire eux-mêmes se sont avisés. Il est notable que le souci de certains d’entre eux, de sauver ou de restituer ce qui s’est perdu de ces existences mineures, se soit manifesté juste au moment où de fait, leur transmission naturelle se perdait.²³⁵

²³⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, op. cit., p. 106.

²³⁵ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du “récit de filiation” », *Études françaises*, vol. 45, no 3, 2009, p. 108.

Atténuer le temps qui s'écoule par la parole, tel est l'objectif poursuivi dans *Ru*. Faire vivre les autres à travers soi et ce, par la multiplicité des récits, des voix, des personnages – pour que chaque partie puisse contribuer à former un tout. Évoquer de nombreuses vies dans le texte pour répondre à un manque, pour se dresser contre l'oubli, contre le temps, contre l'histoire imposée. « Collectionner des fragments, des bouts de silence, [...] un premier pas vers un dessaisissement des passés mortifères, le début d'une dé-maîtrise, le tissage d'une autre mémoire²³⁶ », pour laisser la parole à Robin.

3.4. Témoignage voilée, la question de la postmémoire

Bien que An Tinh partage sa part de l'histoire, elle mentionne aussi maintes fois celle d'autres personnages – renvoyant à des récits dont le caractère potentiellement fictionnel peut laisser perplexe le lecteur. Celui-ci se retrouve devant un « témoignage » du vécu de la narratrice, mais qui ne lui est pas nécessairement unique parce qu'elle lie son histoire individuelle à celle des autres. Jean-François Chiantaretto, professeur de psychopathologie à l'Université de Paris 13, suggère, dans une étude sur les témoins de la Shoah, une définition du témoignage :

récit en première personne authentifié par la parole de celui qui raconte et qui garantit, par l'acte même le constituant comme témoin, l'existence de l'événement raconté. Une telle définition permet d'abord de rappeler que le témoin est originellement témoin oculaire, dans la mesure où il a trouvé sa fonction plénière dans le registre judiciaire, bien qu'il ne se soit jamais limité à celui-ci.²³⁷

Cette définition du concept de témoignage par Chiantaretto, façonnée d'après ses propres réflexions, est basée sur celle de Renaud Dulong²³⁸. Selon cette explication, il serait faux d'affirmer que *Ru* consiste en un témoignage, en raison de la dimension fictionnelle du récit. Certes, le récit relate des événements qui furent vécus par la locutrice, mais cette dernière admet la possibilité que certains épisodes puissent provenir d'une certaine « invention ». C'est le cas lorsqu'elle mentionne son amie Johanne, à Granby, qui s'occupait d'elle alors que An Tinh

²³⁶ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 215.

²³⁷ Jean-François Chiantaretto, « Témoigner. Montrer l'irréparable. À propos de Claude Lanzmann et Primo Levi » dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 175-186.

²³⁸ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1998, 237 p.

n'avait que très peu – voire presque rien – à donner en retour : « Je me demande si je ne l'ai pas inventée, cette amie. » (32) Le lecteur est donc soumis à l'hypothétique vérité de l'affirmation, il ne peut se fier complètement à la véridicité des souvenirs de la locutrice. Ricœur mentionne que « [c]'est à l'*imagination* qu'est attribuée la faculté de passer avec facilité d'une expérience à l'autre si leur différence est faible et graduelle, et ainsi de transformer la diversité en identité.²³⁹ » Les courts récits dans *Ru* montrent bien l'aisance avec laquelle la narratrice se déplace d'un discours à l'autre. Il serait possible de remettre en question les faits relatés dans *Ru*, d'autant plus qu'une partie de l'ouvrage renvoie à l'enfance de la narratrice – sa vision des événements passe donc par le regard parfois naïf de l'enfant. Toutefois, notre objectif n'étant pas de contester la véridicité historique du texte, nous retenons donc que le témoignage n'en est jamais complètement un, il se retrouve voilé de fiction. Même si cette amie s'avérait n'être que le produit de l'imagination de la jeune enfant de l'époque, c'est l'intention derrière cette possible « création » qui nous intéresse. Pour Viart, il y a un désir de suppléer à un manque : « Que la pulsion d'écriture puisse naître d'un défaut de l'archive aussi bien que d'une rencontre de l'archive est particulièrement significatif. Dans les deux cas c'est l'*insavoir*, plus que la curiosité, qui met l'écriture en branle. Mais cet insavoir stimule aussi l'invention.²⁴⁰ »

Les nombreux silences concrétisés par les blancs du texte sont comblés par la parole vive de laquelle la narratrice se proclame héritière :

Seuls autant qu'ensemble, tous ces personnages de mon passé ont secoué la crasse accumulée sur leur dos afin de déployer leurs ailes au plumage rouge et or, avant de s'élancer vivement vers le grand espace bleu, décorant ainsi le ciel de mes enfants, leur dévoilant qu'un horizon en cache toujours un autre et qu'il en est ainsi jusqu'à l'infini, jusqu'à l'indicible beauté du renouveau, jusqu'à l'impalpable ravissement. Quant à moi, il en est ainsi jusqu'à la possibilité de ce livre, jusqu'à cet instant où mes mots glissent sur la courbe de vos lèvres, jusqu'à ces feuilles blanches qui tolèrent mon sillage, ou plutôt le sillage de ceux qui ont marché devant moi, pour moi. Je me suis avancée dans la trace de leurs pas comme dans un rêve éveillé où le parfum d'une pivoine éclore n'est plus une odeur, mais un épanouissement; où le rouge profond d'une feuille d'érable n'est plus une couleur, mais une grâce; où un pays n'est plus un lieu, mais une berceuse. (144)

²³⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 153.

²⁴⁰ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », op. cit., p. 109.

En cherchant à rassembler ce qui n'est plus, An Tinh remet en perspective des années de combats ainsi que les difficiles conséquences qui en découlèrent. L'héritage des autres est clairement endossé, elle ne nie aucunement la part de l'autre. Au contraire, la narratrice mentionne les possibilités offertes par les personnages de son passé. En renvoyant à l'image d'individus dont les dos sont couverts d'une poussière qui est secouée, An Tinh insiste sur l'état avancé d'indifférence envers ces personnes. C'est l'idée de (re)trouver un trésor et de le partager au monde.

Plutôt que de parler de témoignage – cette notion que récuse le caractère fictionnel de l'œuvre – nous proposons le recours au terme plus approprié de postmémoire²⁴¹ tel qu'élaboré par Marianne Hirsch en 1997 afin d'examiner le cas de l'héroïne de Kim Thúy. Bien que le contexte historique soit différent, la question du traumatisme de départ est semblable. La postmémoire serait la relation qu'entretiennent ceux qui n'ont pas vécu un événement historique – souvent relevant du trauma – et qui, afin de reconstituer un récit collectif, doivent le faire à partir d'images, d'histoires, ou encore, de comportements.

In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. [...] Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.²⁴²

Hirsch elle-même considère que, malgré des situations différentes, la réponse de ceux à qui le traumatisme est légué – d'une certaine façon – est de tenter de reconstruire l'expérience vécue afin d'assurer un passage intergénérationnel.

Bien qu'elle travaille avec des photographies et non avec des éléments « directement » liés au trauma, Hirsch s'interroge sur la façon dont ce dernier est vécu. Convaincue que l'expérience

²⁴¹ Le concept de postmémoire est évoqué pour la première fois en 1990 dans un article dans lequel Hirsch soumet une analyse de *Maus* d'Art Spiegelman. Publiée de 1980 à 1991 aux États-Unis, *Maus* relate les échanges entre l'auteur et son père – survivant des camps de concentration.

²⁴² Marianne Hirsch, *Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 2012 [1997], p. 22.

se vit différemment par la deuxième génération, elle s'intéresse particulièrement à la manière de réagir à un événement traumatique qui n'a pas été vécu personnellement. Le travail de transmission – au cœur des réflexions même de l'ouvrage – suppose un truchement, un objet intermédiaire. Pour Hirsch, cet objet intermédiaire peut être l'importance de la passation :

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past.²⁴³

Par l'usage des archives, la nouvelle génération peut dès lors développer des stratégies de remémoration. Pour Robin, les figures de la deuxième génération, « [c]eux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeunes pour comprendre la gravité des événements²⁴⁴ » doivent réfléchir aux liens qu'ils entretiennent à l'événement traumatique. Pour Baussant, les réflexions de Ricœur posent une interrogation première qui va dans le sens des réflexions de Hirsch : « C'est l'objet même de la mémoire qui est repensé, dans les liens qu'elle entretient avec la trace et l'image, à partir desquelles l'acte de remémoration devient possible, et, de là, avec la problématique du temps.²⁴⁵ » Dans le cas de An Tinh, c'est en racontant que le personnage cherche à rendre hommage à tous ces individus; c'est par le partage des nombreux récits. En acceptant de relater ses propres traumatismes, la narratrice cherche toutefois à lier sa douleur à celle des autres. Robin considère que la postmémoire permet en quelque sorte de « revivre » le tout, d'où l'importance de la continuité :

Précisément, pour la postmémoire, le passé n'est pas devenu du « pur passé », loin de là. Les œuvres créées constituent un espace transitionnel où ce passé est revécu, « réexpérimenté », et où cette nouvelle représentation permet de ne plus en rester fasciné, halluciné, mais d'en être partie prenante dans la conscience de l'éloignement.²⁴⁶

De ce fait, la locutrice dans *Ru* se met à la place des femmes, des hommes, des exilés ou encore, des soldats communistes, afin d'être juste et de donner à voir les multiples facettes d'un même

²⁴³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁴ Régine Robin, *La mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 322.

²⁴⁵ Michèle Baussant, *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁶ Régine Robin, *La mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 323.

récit. La locutrice parsème son propre récit des témoignages des voix silencieuses et légitime ainsi quelque peu le sien. Bien que le concept de postmémoire se prête bien à l'analyse de l'histoire de An Tinh, il faut cependant en reconnaître les limites par le fait que la distance générationnelle qualifiée de nécessaire par Hirsch soit manquante car An Tinh fait mention, malgré tout, de sa propre mémoire.

3.4.1. Hommage à toutes ces femmes d'une vie

Afin de rompre avec cette incapacité à écrire l'histoire « silencieuse » du Vietnam, An Tinh entretient un fort attachement envers les nombreuses femmes du pays dont la présence fut longtemps négligée :

On oublie souvent l'existence de toutes ces femmes qui ont porté le Vietnam sur leur dos pendant que leurs maris et leurs fils portaient les armes sur le leur. On les oublie parce que, sous leur chapeau conique, elles ne regardaient pas le ciel. Elles attendaient seulement que le soleil tombe sur elles pour pouvoir s'évanouir plutôt que s'endormir. (47)

Les figures féminines, retrouvées tout au long de l'œuvre, incarnent la force d'un peuple et d'un pays. Une mort ne doit jamais être anonyme, chaque histoire requiert d'être partagée. Par conséquent, la locutrice de *Ru* relate même l'accident d'une femme qu'elle aurait connue : « Elle est morte dans la fosse septique familiale, sa tête plongeant dans un trou d'excréments entre deux planches de bois, derrière sa hutte, entourée de poissons-chats à la chair jaune, à la peau lisse, sans écailles, sans mémoire. » (48) Par la chute et la mort qui s'ensuit, la femme perd la possibilité d'avoir une histoire à elle; An Tinh se donne donc le devoir de raconter ce triste événement.

Une attention particulière est accordée aux différents récits des femmes dans *Ru*. La locutrice insiste sur les histoires des femmes – québécoises et vietnamiennes – que ces dernières l'aient marquée personnellement ou non. Il y a désir de rendre honneur aux maintes femmes épuisées par le poids de l'histoire. Cette volonté de dire les récits féminins parfois oubliés semble chercher à contrer la filiation problématique que An Tinh entretient avec sa propre mère. Cette mère dont les agissements étaient d'abord perçus comme teintés de méchanceté alors qu'elle plaçait sa propre fille dans « des situations de honte extrême » (30) et qu'elle « prenait un plaisir fou à [la] pousser constamment au bord du précipice » (30) ne sont compris que plus

tard, lorsque la locutrice a ses propres enfants : « J'ai aussi compris plus tard que ma mère avait certainement des rêves pour moi, mais qu'elle m'a surtout donné des outils pour me permettre de recommencer à m'enraciner, à rêver. » (30) C'est en confrontant sa fille à diverses épreuves que la mère de An Tinh lui donne la possibilité de devenir un individu à part; « [t]rop souvent, entre mère et fille, l'amour n'a pu se dire²⁴⁷ » pour reprendre les propos de Lori Saint-Martin.

Dans un passage de l'œuvre, An Tinh compare les figures des femmes vietnamiennes, penchées dans les rizières, aux esclaves dans les champs en Amérique du Nord – liant ainsi le Vietnam au reste du monde et ce, pour le donner à voir; pour affirmer que ces femmes ont bel et bien existé :

Les esclaves des Amériques savaient chanter leur peine dans les champs de coton. Ces femmes, elles, laissaient leur tristesse grandir dans les chambres de leur cœur. Elles s'alourdissaient tellement de toutes ces douleurs qu'elles ne pouvaient plus se relever. Elles ne pouvaient plus redresser leur échine arquée, ployée sous le poids de leur tristesse. Quand les hommes sont sortis de la jungle et ont recommencé à marcher sur les digues de terre autour de leurs rizières, les femmes ont continué à porter le poids de l'histoire inaudible du Vietnam sur leur dos. Très souvent, elles se sont éteintes ainsi sous cette lourdeur, dans le silence. (48)

En plus d'être représentatif de l'entre-deux dans lequel la narratrice baigne par la mise en commun de deux vérités, deux réalités historiques, elle fait revivre, dans cet extrait, un geste répété, un moment partagé avec ces femmes qui ont aimé jusqu'à leur mort. Reconstruire l'histoire, bribe par bribe – nous avons vu que la mémoire ne permet pas une restauration complète, celle-ci étant assujettie au caractère humain de la chose – afin de représenter le plus fidèlement possible les événements passés.

3.4.2. Exister à travers le regard

Alors qu'il réfléchit aux mécanismes de l'exil, Pierre Ouellet énonce l'idée suivante : « On existe par et pour l'autre en se présentant devant son visage, y répondant présent, non pas pour le dévisager, pour se tenir face à lui dans un vis-à-vis qui risque de nous transformer en chiens

²⁴⁷ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 49.

de faïence²⁴⁸ ». Pour An Tinh, c'est l'autre qui existe par elle, par sa voix et par son histoire; en fait, elle devient le lieu commun, le lieu d'un multiple, l'espace collectif pour reprendre les propos de Jimmy Thibeault :

L'espace collectif, autrefois défini comme le lieu d'un même identitaire, devient désormais le lieu d'un multiple : de l'identification de soi à une identité prédéterminée dans le temps et l'espace, on passe maintenant à des « identifications » de soi au pluriel, c'est-à-dire à une identification mobile du soi qui, dans le nouveau contexte social d'ouverture au multiple, s'ajuste au gré des rencontres et des liens qu'il accepte ou non d'établir avec les autres « soi » qui l'entourent.²⁴⁹

Cette collectivité marque jusqu'à la chair²⁵⁰ des personnages comme pour leur rappeler que leur passé ne les quittera jamais. C'est par la mise en commun des individus dont le destin se croise, par la réunification des nombreux souvenirs qu'une voix universelle s'élève. Au centre de celle-ci se tient l'héroïne de Kim Thúy, jeune enfant devenue femme. Cette dernière est la figure médiane de la transmission :

Entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, n'existe-t-il pas un plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons ? Ce plan est celui de la relation aux proches, à qui nous sommes en droit d'attribuer une mémoire d'un genre distinct. Les proches, ces gens qui comptent pour nous et pour qui nous comptons sont situés sur une gamme de variation des distances dans le rapport entre le soi et les autres. Variation de distance, mais aussi variation dans les modalités actives et passives des jeux de distanciation et de rapprochement qui font de la proximité un rapport dynamique sans cesse en mouvement : se rendre proche, se sentir proche.²⁵¹

²⁴⁸ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Éditions Trait d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, p. 29.

²⁴⁹ Jimmy Thibeault, *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Québec, Nota Bene, 2015, p. 356-357.

²⁵⁰ La vue d'une cicatrice sur un autre Vietnamien, rencontré dans une station d'essence, projette la narratrice dans un passé qu'elle ne peut pas oublier (137). L'analepse insiste sur sa vie d'antan – vie qui, l'espace d'un instant, est partagée avec l'homme vietnamien. Le Vietnam est vécu de nouveau; les odeurs singulières des plats, les chemins pris pour se rendre à l'école, les paysages qui ont marqué l'enfance...

²⁵¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 161-162.

Il y a une proximité entre An Tinh et tous les personnages dont il est question dans l'œuvre. Par la structure de *Ru*, des liens sont tissés entre chaque propos – chacun est donc mis en rapport par un fil narratif. C'est ainsi que la narratrice rapproche ses propres pleurs alors que son plus jeune fils frôle la mort – en traversant trop rapidement un boulevard – aux larmes versées pour un jeune Vietnamien : « J'ai pleuré de joie en prenant mes deux fils par la main, mais j'ai aussi pleuré la douleur de cette autre mère vietnamienne qui a assisté à l'exécution de son fils. » (135) À l'image de son propre fils se substitue, pendant un instant, un autre enfant. An Tinh joint souvent une douleur individuelle à une autre et pas nécessairement la sienne; c'est notamment le cas alors qu'elle cherche à comprendre les jeunes filles qui se mutilent et dont les cicatrices s'opposent aux cicatrices imposées à d'autres femmes – maintes fois victimes de la fatalité du destin : « J'aimerais les mettre face à face pour les entendre faire la comparaison entre une cicatrice désirée et une cicatrice infligée, l'une payée, l'autre payante, l'une visible, l'autre impénétrable, l'une à fleur de peau, l'autre insondable, l'une dessinée, l'autre informe. » (132) Alain Médam suggère que « [l']œuvre identitaire fantasme le rassemblement. L'individu – tout comme ces autres qu'il porte en lui – s'efforce de dire "je" d'une seule voix.²⁵² » Une voix qui rassemble les soupirs de plusieurs, c'est ce que An Tinh propose en amalgamant les diverses destinées des personnages. Médam pense la création comme un « jeu de la déconstruction, de la dispersion étourdissante, de la disharmonie, de la fragmentation vertigineuse, pourvu que soit rendue parole aux symptômes refoulés, terrorisés, laissés pour compte.²⁵³ » Par le processus d'écriture – histoire orale à l'écrit –, il y a une désidentification qui, paradoxalement, « cherche à donner jour à des identités plus profondes, moins proclamées, moins reconnues.²⁵⁴ » Il n'y a aucune prétention de détenir « la » juste histoire chez An Tinh. Cette dernière est consciente des lacunes de sa démarche : « Or, pour que cette construction soit possible – pour que l'un parvienne à s'extirper hors du non-un –, il faut qu'il se réfère à une fiction : celle du "soi" ou, plus précisément, celle de 'l'autre' qu'on imagine toujours porter

²⁵² Alain Médam, « Symptômes et fantasmes. Constructions fictionnelles du soi » dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 284.

²⁵³ *Ibid.*, p. 286.

²⁵⁴ *Idem.*

en soi.²⁵⁵ » La fiction pour se raconter et pour dire les autres – une part d’imaginaire pour compenser les manques historiques du propos.

Le travail d’écriture dans l’œuvre de Thúy permet de mieux accéder à la mémoire mise de l’avant dans le texte. À cet égard, le texte en morceaux représente une mémoire elle-même fractionnée, une mémoire qui demandait à être reconstruite. L’excellente théorie de Ricœur sur les trois usages de la mémoire a éclairé notre façon d’entrevoir les différents objets de la quête dans laquelle se lance le personnage de An Tinh alors qu’elle cherche à dresser un portrait d’une autre histoire – une histoire négligée, voire oubliée. Ce projet de mettre de l’avant une histoire négligée est somme toute une réussite pour la narratrice puisqu’elle intègre maints personnages dans son propre récit. Sans jamais alourdir le propos, An Tinh enlace sa vie à celle des autres protagonistes. Le désir de contrer l’oubli inévitable se manifeste par le besoin de dire, le besoin de répéter les mots aujourd’hui éteints. Légitimer la parole qui fut longtemps mise de côté par le biais de la fiction. L’altérité, l’Autre, se pose comme point de départ, à l’aube de la quête des origines. C’est à partir d’un constat, celui d’être elle-même étrangère à sa personne, que la locutrice oriente plutôt ses actions vers la collectivité.

Puisque la mémoire est centrale à la construction identitaire de l’individu, il est logique que le personnage de An Tinh soit un sujet de l’entre-deux. Après tout, elle porte en elle une mémoire multiple qui se décline en deux pôles principaux : un québécois et un vietnamien. En s’engageant auprès des disparus, la narratrice accepte de reléguer une histoire impropre, une histoire qui n’a normalement pas sa place celle « officielle », souvent historique. Le concept de postmémoire a éclairé notre analyse de la légitimité de la parole de An Tinh. De ce fait, ce qui nous intéresse est le caractère moral lié à la transmission.

En réponse à une histoire écrite par les vainqueurs qui maintiennent les femmes dans le silence, An Tinh dresse de nombreux portraits de toutes ces femmes qui ont su tenir sur leurs frêles épaules le poids d’un pays. C’est finalement à travers l’autre que « je » peux exister, la vie d’un passant par le regard de l’autre.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 281.

Passer d'une mémoire individuelle à une mémoire collective est un enjeu lourd de sens. La construction narrative dans *Ru* – qui, de prime abord, aurait pu sembler anodine ou encore, relever d'une volonté de « simplifier » le récit – propose une combinaison particulière entre identité, mémoire et histoire. Les brefs chapitres permettent à la fois de considérer le propos retrouvé dans chacune des divisions narratives pour ce qu'il est, mais aussi dans une perspective plus globale. La forme fragmentaire du récit contribue aux déplacements dans l'espace de l'entre-deux. Entre-deux culturel et entre-deux langagier qui mènent finalement à l'entre-deux identitaire dans lequel est plongé la narratrice. Espace de l'errance, espace du multiple – le déplacement est facilité par les fragments qui permettent de passer de la partie au tout et vice versa. Une identité à l'image de l'époque dans laquelle nous évoluons, une identité émiettée : « Voici peut-être la seule définition de l'identité susceptible de rester valable pour toutes les formations historiques : un reflet de la structure.²⁵⁶ » Dans une époque propice à l'éclatement, les œuvres contemporaines jouent dès lors le rôle de miroir, reflétant la rêverie de penser le monde comme inaltérable.

²⁵⁶ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 67.

CONCLUSION

*imposez-nous votre langue
nous vous raconterons
la guerre, la torture et la misère
nous dirons notre trépas avec vos mots
pour que vous ne mouriez pas
et vous parlerons
avec notre verbe bâtard
et accents fêlés
du Cambodge et du Salvador
du Chili et de la Roumanie
de la Molise et du Péloponnèse
jusqu'à notre dernier regard.
Marco Micone²⁵⁷*

Nous avons soutenu dans ce mémoire que la forme fragmentaire du récit participe à la dynamique de l'entre-deux dans laquelle baigne la narratrice. De fait, l'errance identitaire du personnage soutient sa posture de médiatrice au sens où elle assure le passage du caractère individuel au caractère collectif de l'Histoire. C'est donc dire que la position de la narratrice, An Tinh – être de l'entre – lui permet de se réclamer de la culture qui lui est opportune. Ce faisant, elle s'approprie une langue, une culture et une identité. Cette identité, nous pourrions la qualifier de culturelle pour reprendre les propos de Clément Moisan et de Renate Hildebrand :

Le concept d'identité culturelle pour un peuple ou un groupe particulier implique donc qu'elle est déterminée en partie seulement par l'identité nationale. L'identité culturelle est un concept plus large que l'identité nationale. Cette dernière a tendance à se figer dans le territoire commun, tandis que l'autre est en continuelle transformation, allant du territoire occupé vers un ailleurs. L'identité culturelle bouge sans cesse, ce qui fait qu'on ne peut jamais dire qu'une d'elles est intrinsèquement "meilleure" qu'une autre, d'autant plus qu'ainsi considérée, elle

²⁵⁷ Marco Micone, « Speak What », 1989.

devient une construction plutôt qu'un donné, une façon de voir la réalité des groupes en interaction plutôt que la propriété d'une communauté.²⁵⁸

En effet, nous avons vu que la protagoniste principale est le résultat d'une construction, d'une adaptation qui révèle les rapports intrinsèques entre société d'accueil et société d'« origine ». La nouvelle identité de An Tinh – aboutissement de la dynamique de l'entre-deux qui la caractérise – met de l'avant un être qui écarte l'unicité, révélant ainsi le contexte social dans lequel évolue la narratrice. Certes, nous sommes face à des écrits s'inscrivant dans la continuité de ce que Lyotard désignait comme le postmoderne mentionné tout au long de notre mémoire. À cet effet, l'intellectuel français distingue un rapport plus souple des individus à eux-mêmes qui s'exprime, notamment, par un rapport au passé changeant et à une plus importante individualisation des propos. D'un point de vue littéraire, cette individualisation s'exprime par une multiplication des voix narratives qui insiste sur la question du « Moi ». Ce « je » morcelé dont il est question se retrouve à incarner une partie parmi d'innombrables autres. Une des particularités de *Ru* est que le propos ne se limite pas seulement à celui de la narratrice; oui, il y a individualisation, mais c'est pour mieux se faire garante de la collectivité qui vient s'y amalgamer.

Afin de mener à terme notre étude, nous avons examiné, dès le premier chapitre, la délicate notion de fragment. De cette manière, la pratique fragmentaire retrouvée dans *Ru* a été dévoilée par l'analyse de la forme du texte de Kim Thúy. Les nombreux chapitres, que nous avons désignés comme étant des récits à part entière, agissent à la fois à titre d'éléments indépendants et d'éléments liant les propos d'un chapitre à un autre. C'est dire que chacun participe donc de sa propre individualité, que le propos de chaque chapitre lui est propre et appelle à une existence narrative spécifique. Le genre fragmentaire implique des lectures tout aussi particulières que l'objet d'étude en soi. De ce fait, lire le fragment, c'est accepter de ne pas tout connaître – c'est accepter que certains référents, certains indices de lecture ne soient pas à la portée de tous. Rappelons-nous que des éléments caractérisant la question du fragment relèvent notamment des silences, des blancs. Surtout, nous avons remarqué la présence de nombreux non-dits dans le récit de An Tinh. Parfois pour ne pas nommer la violence, parfois pour

²⁵⁸ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, Québec, Nota Bene, coll. « NB Études », 2001, p. 318.

préserver l'innocence des personnages et, d'autres fois, simplement parce que cela va de soi, les non-dits sont une autre représentation du *vide* fragmentaire. Au fond, il y a déploiement d'une esthétique de l'incomplétude par la désagrégation des référents textuels sur lesquels le lecteur se fie normalement. Ce dernier se retrouve devant un texte qui ne dit pas tout, un texte qui assume maintes omissions. Il revient alors au lecteur de reconstituer le récit, de replacer les pièces du texte devenu mosaïque comme nous l'avons fait pour *Ru*. D'après Françoise Susini-Anastopoulos, la fragmentation dérange fondamentalement « la vision unitaire du sujet et de l'œuvre²⁵⁹ » – mais comment penser le texte autrement que dans sa multiplicité? Au terme de ce chapitre, nous avons constaté que *Ru*, par la polysémie du propos retrouvé, dissimule un astucieux réseau de sens – et ce, entre autres, par l'intégration de nombreux personnages qui donnent à lire autant de récits. De surcroît, il s'agit de garder à l'esprit la structure singulière de l'ouvrage de Thúy, les différents niveaux discursifs du texte enjoignant le lecteur à s'attarder aux moindres détails.

Ce que la narratrice cherche à reconstruire, à (re)faire vivre relève d'un passé perdu, d'une époque révolue à laquelle elle tente de retourner. Il y a, chez elle, une identité morcelée qui découle d'une « pratique esthétique mélancolique²⁶⁰ », pour reprendre les termes de Susini-Anastopoulos. C'est un hommage, un honneur, mais principalement un devoir qu'elle accomplit envers les personnages de son passé, les personnages qui ont pu croiser son chemin – que cela soit fait directement ou par l'entremise d'un autre. C'est à travers eux que An Tinh se réinvente : « [L]'écriture fragmentaire est, en même temps, espoir et désespoir du Livre. Dans ces écritures qui échappent à la totalité pointe une utopie. Chaque fragment est une île et constitue l'archipel d'un désir : celui de la révélation d'une identité cachée sous la dispersion des débris.²⁶¹ » Richard Ripoll vise juste lorsqu'il suggère que le fragment met de l'avant le désir de rétablir la vérité sur ce qui a été enseveli. Par les récits dispersés – de la locutrice, mais aussi des multiples autres personnages dont il est question dans *Ru* – nous sommes en mesure de mieux comprendre l'être « hybride » qu'incarne An Tinh.

²⁵⁹ Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 72.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

²⁶¹ Richard, Ripoll (dir.), *op. cit.*, p. 17.

Après avoir considéré le fragment comme pratique – y reconnaissant une esthétique fort singulière – nous justifions l’usage d’une telle écriture parcellaire comme manifeste d’un entre-deux caractérisant la narratrice du récit. En ce sens, dès le départ du Vietnam, la narratrice est tenue de se « reconstruire », de « renaître ». Le lieu de transition par lequel elle doit passer – le camp de réfugiés en Malaisie – impose dès lors une remise en question. Les références autrefois admises se voient chamboulées par un potentiel deuxième départ vers la terre d’accueil : la ville de Granby, au Québec. Devenir apatride, comme c’est le cas pour le personnage de An Tinh, donne lieu à une réflexion importante sur ce qui caractérise la société même dans laquelle elle vit. Jean-François Caron explique en quoi une écrivaine dont la situation s’apparente à celle de Thúy pose un regard interrogateur sur les nouveaux cadres référentiels : « Des auteurs qui ont dû traverser les frontières géopolitiques de nations devenues hostiles ou inhospitalières viennent donc interroger notre conception même des cadres que nous nous sommes donnés, qu’ils soient politique, identitaire ou littéraire.²⁶² » Ces interrogations sont vécues par la narratrice de Thúy qui doit s’adapter à un Québec qui a accueilli chaleureusement sa famille et elle-même, mais où elle ne semble jamais vraiment trouver sa place. Pierre Nepveu, alors qu’il s’interroge sur l’avenir de la littérature québécoise contemporaine, cite Antonio d’Alfonso dans *L’autre rivage* lorsqu’il propose que « [l]e texte migrant donne ainsi à lire l’expérience de l’ici dans une ambiguïté, typique de tous les rituels, entre le sérieux et le ludique, le réel et l’imaginaire.²⁶³ » Ce raisonnement s’applique tout à fait à notre analyse de *Ru*, et ce, bien que nous ne le considérons pas complètement comme un texte migrant²⁶⁴.

Daniel Sibony, qui a longuement travaillé la notion de l’entre-deux, dit de cette dernière qu’elle invite à un passage : « La traversée de l’entre-deux est alors celle de l’origine. Et on le verra,

²⁶² Jean-François Caron, « Migrer au cœur de notre littérature », *Lettres québécoises*, no 152, hiver 2013, p. 14.

²⁶³ Pierre Nepveu, *L’écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 208.

²⁶⁴ Nous avons vu que le courant des écritures migrantes se terminerait au tournant du 21^e siècle. Il serait donc inapproprié d’envisager *Ru* comme un texte migrant. À cet effet, nous retournons à l’idée que le texte de Thúy s’inscrit plutôt dans la continuité des thématiques développées dans les textes des écritures migrantes. Mettre de côté la situation de l’écrivaine vietnamienne serait une faute, selon nous. Les ressemblances entre le récit relaté et les récits des textes migrants des années 80 sont indéniables. Comme l’histoire littéraire demande à ce que tout courant littéraire ait un début et, par conséquent, aussi une fin, le propos est plutôt de reconnaître la filiation entre *Ru* et les récits de migration qui précèdent.

ces épreuves sont de celles qui rendent possible l'*origine multiple*, l'identité morcelée, mais consistante, avec des trous et des reprises, des tours et des retours.²⁶⁵ » L'origine toujours trouble chez An Tinh participe d'une dynamique de l'errance – bien assumée par la narratrice. À cet égard, pour Sibony, « [i]l faut une origine qui accepte de se laisser démultiplier, mettre en morceaux, décomposer, recomposer, bref qui consente à se reporter en des entre-deux féconds en forme de passages à vivre plutôt que des messages à fixer.²⁶⁶ » La fuite originelle, l'exode des Vietnamiens, commande son lot de pertes; par exemple, celle du nom pour An Tinh. Le fait d'arriver dans la ville de Granby force la narratrice à repartir à zéro; elle a été dépouillée de son nom, perdant ainsi pour la première fois un lien à sa culture d'origine. Paul Ricœur rappelle l'importance du nom et comment celui-ci marque l'individu :

Quant aux noms propres, ils se bornent à singulariser une entité non répétable et non divisible sans la caractériser, sans la signifier au plan prédicatif, donc sans donner sur elle aucune information. Au point de vue purement logique, abstraction faite du rôle de l'appellation dans la dénomination des individus [...] la dénomination singulière consiste à faire correspondre une désignation *permanente* au caractère non répétable et indivisible d'une entité, quelles que soient ses occurrences.²⁶⁷

Un nom dont les accents furent jetés à l'eau, un nom auquel les événements ôtent la singularité – ainsi que la signification – permettent à An Tinh un nouveau départ. Celle qu'elle était auparavant n'existe plus, elle peut se réinventer à sa façon. La narratrice peut jouer de la langue tout comme elle joue de sa culture. Effectivement, elle nie les référents culturels d'autrefois lorsque cela lui convient et parfois, se les réapproprie – toujours selon ses besoins : « Parler en langues, cela veut dire non pas créer une nouvelle langue, mais créer le lieu d'une parole en constant déplacement.²⁶⁸ » Individu de la mouvance, elle se déplace constamment alternant les langues, les cultures, mais principalement, les identités.

Ces passages identitaires sont manifestes d'une ambition beaucoup plus grande, celle de mettre de l'avant une histoire du Vietnam qui n'aurait pas sa place nulle part ailleurs autrement. C'est

²⁶⁵ Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 20.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁶⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 41.

²⁶⁸ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 287.

l'histoire des gens ayant œuvré dans l'ombre, ceux qui ont souffert et qui ont supporté les horreurs d'un changement de régime politique. De ce fait, le troisième chapitre de notre mémoire s'intéressait au rapport entre la pratique fragmentaire et la mémoire collective de laquelle se réclame An Tinh. Une des propositions de notre étude est que l'écriture atypique contribuait à un objectif autre. Cela dit, nous avons montré à travers nos analyses que la narratrice passe d'une posture individuelle à une posture collective. Pour ce faire, elle ressasse à la fois ses propres souvenirs et ceux des autres. Elle ne cherche pas à les distinguer clairement, laissant plutôt, par moments, la difficile tâche de distinction au lecteur. An Tinh veut donner une voix à tous, rendre compte d'une « juste mémoire » en assumant clairement ses intentions. L'écrivain français Jean Norton Cru présente une réflexion sur le témoignage dont nous pouvons nous inspirer pour mieux cerner l'entreprise dans laquelle se lance la protagoniste de *Ru* :

Parfois, le témoin se fie à sa mémoire pour préserver les faits et ne prend la plume que plusieurs mois ou plusieurs années après les événements. [...] Le témoin oublie, mais s'il se contentait de perdre la trace des faits il n'y aurait que demi-mal. En réalité sa mémoire le dupe : elle recrée à mesure qu'efface l'oubli et cette création n'est jamais conforme à la réalité primitive.²⁶⁹

Certes, un témoignage reste un fait humain – donc pouvant être remis en question. Cependant, le propos de An Tinh n'est pas de rétablir l'unique vérité, mais bien la sienne. Il y a un désir de rendre hommage, de faire honneur aux innombrables personnages qui ne peuvent accéder à la parole. Les mots de Régine Robin résument exceptionnellement cette dernière proposition : « La parole immigrante traverse les mots – la voix d'ailleurs – la voix des morts. Elle mord. Ses déambulations ressemblent à des fuites lentes entre deux rafles. Elle ne saurait jamais où la porteraient ses pas. Désormais le temps de l'entre-deux. Entre deux villes, entre deux langues, entre deux villes, deux villes dans une ville. L'entre²⁷⁰ ».

²⁶⁹ Jean, Norton Cru, *Du témoignage*, Paris, Éditions Allia, coll. « Petite Collection », 1997, p. 126-127.

²⁷⁰ Régine Robin, *La Québécoise*, *op. cit.*, p. 63.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

Thúy, Kim, *Ru*, Montréal, Libre Expression, 2009, 144 p.

Œuvres citées

Micone, Marco, « Speak What », 1989.

Ollivier, Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, 2001, 129 p.

Robin, Régine, *La Québécoise*, Montréal, France Amérique, 1983, 200 p.

Thúy, Kim, *À toi*, Montréal, Libre Expression, 2011, 168 p.

Thúy, Kim, *Mãn*, Montréal, Libre Expression, 2013, 144 p.

Thúy, Kim, *Vi*, Montréal, Libre Expression, 2016, 139 p.

Thúy, Kim, *Le secret des Vietnamiennes*, Montréal, Trécarré, 2017, 192 p.

Corpus critique sur Kim Thúy

Desmeules, Christian, « La mémoire vivante de Kim Thúy », *Le Devoir*, 17 octobre 2009, en ligne, <<http://www.ledevoir.com/culture/livres/272024/litterature-quebecoise-la-memoire-vivante-de-kim-thuy>>, consulté le 3 novembre 2018.

Dusaillant-Fernandes, Valérie, « Habiller le vécu de mots et d'images : le projet de Kim Thúy. Entretien avec Kim Thúy, 20 juillet 2012 (Toronto, Canada) », *Voix plurielles*, vol. 9, no 2, 2012, p. 164-177.

_____, « Du Vietnam au Québec. Fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy », *Women in French Studies*, vol. 20, 2012, p. 75-89.

Fortin, Marie-Claude, « *Ru* de Kim Thúy. À fleur de peau », *La Presse*, 27 novembre 2009, p. 5 Arts et spectacles.

Ionescu, Mariana, « L'écriture de Kim Thúy et Liliana Lazar : résilience ou résistance? », *@analyses*, vol. 9, no 3, automne 2014, p. 97-111.

Montminy, Marie-Josée, « Les nombreuses vies de Kim Thúy », *Le Nouvelliste*, 24 mars 2012.

- Riendeau, Pascal, « Chacun en son exil », *Voix et Images*, vol. 36, no 1, 2010, p. 137-142.
- Selao, Ching, « Oiseaux migrateurs : l'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê », *Voix et Images*, vol. 40, no 1, 2014, p. 149-164.
- Sing, Pamela V., « Migration, sensorium et translocalité chez Ying Chen et Kim Thúy », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 16, no 3, 2013, p. 281-301.
- Urro, Marie-Hélène, « Kim Thúy : de l'écriture migrante à l'écriture transculturelle », thèse de doctorat, Département de français, Université d'Ottawa, 2014, 100 f.
- Poétique, fragment et contexte historique
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1964, p. 229-245.
- _____, « Une leçon de sincérité », *Poétique*, no 47, septembre 1981, p. 259-267.
- _____, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 352 p.
- _____, *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010 [1975], 192 p.
- _____, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 281 p.
- Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.
- _____, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, 187 p.
- _____, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 220 p.
- De Chalonge, Florence, « Récit », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 646-647.
- Chassay, Jean-François, « Fragment », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 307-309.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, 187 p.
- Dessons, Gérard, *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015, 155 p.
- Garrigues, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, 508 p.

- Hamon, Philippe, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX^e siècle en particulier » dans Lucia Omacini et Laura Este Bellini (dir.), *Théorie et pratique du fragment*, Genève, Slakine Érudition, 2004, p. 73-89.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 445 p.
- Michaud, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, 320 p.
- Montandon, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 176 p.
- Quignard, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1986, 70 p.
- Renouprez, Martine, « Le fragment : du holisme à la partition du dire » dans Ricard Ripoll (dir.), *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2002, p. 149-158.
- Ripoll, Ricard (dir.), *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2002, 363 p.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, 230 p.
- Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 217 p.
- Szondi, Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, 344 p.

Identité, altérité et entre-deux

- Benoist, Jean-Marie, « Facettes de l'identité » dans Claude Lévi-Strauss (dir.), *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983 [1977], p. 13-23.
- Brehm, Sylvain, « Les lieux communs de l'imaginaire : le rôle de la lecture dans l'élaboration et l'appropriation d'un imaginaire partagé », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, 422 f.
- Edmond, Marc, « La construction identitaire de l'individu » dans Catherine Halpern (dir.), *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Sciences humaines éditions, coll. « Ouvrages de synthèse », 2016, p. 28-36.
- Joseph, Sandrina, « "Désormais le temps de l'entre-deux". L'éclatement identitaire dans *La Québécoise* de Régine Robin », *Globe*, vol. 4, no 1, 2001, p. 29-51.

- Gauvin, Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 342 p.
- _____, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.
- Harel, Simon, « L'étranger en personne » dans Simon Harel (dir.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1992, p. 9-26.
- Kaufmann, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, coll. « Individu et Société », 2004, 351 pages.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle », *Tangence*, no 51, mai 1996, p. 51-66.
- Médam, Alain, *Labyrinthes des rencontres*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2002, 202 p.
- Médam, Alain, « Symptômes et fantasmes. Constructions fictionnelles du soi » dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 281-288.
- Ouellet, Pierre, « Le principe d'altérité. Introduction » dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2007, p. 7-43.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990, 428 p.
- _____, *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 432 p.
- Robin, Régine, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003, 236 p.
- _____, *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2011, 347 p.
- Simon, Sherry, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991, 185 p.
- _____, *L'hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue, coll. « Les élémentaires. Une encyclopédie vivante », 1999, 63 p.
- _____, « L'hybridité et après. Figures du traduire » dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2007, p. 317-349.

Sibony, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2003 [1991], 402 p.

Thibeault, Jimmy, *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Québec, Nota Bene, 2015, 392 p.

Théories de la lecture, de la réception et de l'interprétation

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976], 405 p.

Jauss, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990 [1978], 336 p.

Kalinowski, Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, vol. 8, 1997, p. 151-172.

Transmission, mémoire et concepts mémoriels

Baussant, Michèle (dir.), *Du vrai au juste. La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2006, 199 p.

Chiantaretto, Jean-François, « Témoigner. Montrer l'irréparable. À propos de Claude Lanzmann et Primo Levi » dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 175-186.

Dulong, Renaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1998, 237 p.

Ferro, Marc, « Les oublis de l'Histoire », *Communications*, no 49, 1989, p. 57-66.

Fortier, Frances et Andrée Mercier, *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Montréal, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, 366 p.

King, Nicolas, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, 197 p.

Kristava, Julia, « Le sujet en procès. Le langage poétique » dans Claude Lévi-Strauss (dir.), *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983 [1977], p. 223-256.

Hirsch, Marianne, *Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 2012 [1997], 304 p.

Lejeune, Phillipe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 331 p.

- Norton Cru, Jean, *Du témoignage*, Paris, Éditions Allia, coll. « Petite Collection », 1997, 271 p.
- Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 1*, Paris, Gallimard, 1997, 1642 p.
- Ouellet, Pierre, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Éditions Trait d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, 201 p.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 676 p.
- Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, 524 p.
- _____, *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 196 p.
- _____, « Structures mémorielles, littérature et biographie », *Enquêtes* [En ligne], no. 5, 1989, p. 1-16.
- Ross, Stephen David, *Un-Forgetting: Re-Calling Time Lost*, New York, Global Academic Publishing, 2009, 437 p.
- Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, 331 p.
- Viart, Dominique, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, no 3, 2009, p. 95-112.
- _____, « Mémoire du récit. Questions à la modernité » dans Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 1998, p. 3-27.

Écritures migrantes et contexte socio-culturel

- Barreiro, Carmen Mata, « Hybridité linguistique et culturelle dans les écritures migrantes au Québec : L'identité de la traversée », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, no 1, printemps 2012, p. 66-84.
- Caron, Jean-François, « Migrer au cœur de notre littérature », *Lettres québécoises*, no 152, hiver 2013, p. 12-15.
- Charbonneau, Caroline, « Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1997, 105 f.

Chartier, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et Images*, vol. 27, Hiver 2002, no 2, p. 303-316.

_____, « Une voix parallèle de la fin du XIX^e siècle au Québec. Sui Sin Far », *Revue internationale d'études canadiennes*, no 27, 2003, p. 61-75.

_____, « De l'écriture migrante à l'immigration littéraire : perspectives conceptuelles et historiques sur la littérature au Québec », dans Danielle Dumontet et Frank Zipfel (éds.), *Écriture migrante. Migrant Writing*, Hildesheim, Olms, 2008, p. 79-86.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, 108 p.

Moisan, Clément et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec*, Québec, Nota Bene, coll. « NB Études », 2001, 363 p.

Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, 243 p.

Paterson, Janet M., « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales? », *Interfaces Brasil/Canada, Rio Grande*, no 9, 2008, p. 87-101.

_____, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, 235 p.

Robin, Régine, « La culture, les cultures, ma culture, les pièges du culturalisme », *Francophonies d'Amérique*, no 10, 2000, p. 7-21.

Autres ouvrages théoriques

Aron Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 814 p.

Fernando, Ortiz, *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, Durham (Caroline du Nord), Duke University Press, 1995 [1940], 408 p.

Sgard, Jean, « Conclusions » dans Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, p. 291-299.