

**Kim Thúy : de l'écriture migrante à l'écriture transculturelle**

**Marie-Hélène Urro**

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
Université d'Ottawa

## Résumé

De la littérature migrante à la littérature transculturelle et mondialisée, de la transformation obligée de l'exilé à l'autoréalisation du sujet migrant qui se déplace pour découvrir le monde : l'œuvre de Kim Thúy incarne bien cette évolution littéraire (et socioculturelle en général), au Québec et au Canada. Le phénomène médiatique qui entoure l'auteure et son œuvre renforce également cette idée. Bien que les textes de Thúy s'inscrivent à plusieurs égards dans la tradition québécoise des écritures migrantes, *Ru*, *À toi* et *Man* constituent une œuvre qui, sur les plans thématiques et discursifs, déborde ce cadre et se rapproche davantage des théories contemporaines de la transculturalité.

## **Remerciements**

Je suis reconnaissante envers mon directeur, Monsieur Patrick Imbert, pour son expertise, sa disponibilité et son soutien. Je souhaite remercier Kim Thúy, qui m'a généreusement accordé un entretien. Je remercie également ma famille et mes amis pour l'aide et l'encouragement, ainsi que tous ceux et celles qui ont contribué de près ou de loin à cette thèse.

## Introduction

Il n'est pas besoin d'être  
universitaire pour comprendre  
que les berceuses servent à  
consoler un rescapé.  
- Pentti Holappa<sup>1</sup>

L'intérêt que porte le public envers l'œuvre de Kim Thúy n'a rien de surprenant étant donné la dimension humaine et relationnelle qui anime cette parole. L'auteure québécoise d'origine vietnamienne lauréate, entre autres, du Prix du Gouverneur général 2010 pour son roman, *Ru*, est très bien connue dans le paysage médiatique québécois. L'état de béatitude que l'auteure déclare avoir connu au moment de sa renaissance au Québec engendre, une trentaine d'années plus tard, un véritable dialogue avec sa société d'accueil. Le discours de Thúy s'adresse d'abord à ceux et à celles qui l'ont bercée lors de cette deuxième naissance afin de leur exprimer un sentiment de profonde reconnaissance. Bien qu'il n'y ait là rien d'étonnant en soi, c'est précisément ce genre d'interpellation qui est pertinente dans un cadre d'histoire littéraire québécoise, où l'écriture portant sur l'exil et l'immigration est souvent fondée sur le repli sur soi, le malentendu, le stéréotype et la nostalgie. Le jury du prix Giller 2012 pour lequel *Ru* a été nommé a affirmé d'ailleurs qu'avec ce roman, Thúy « réinvente complètement le récit migrant traditionnel, le rendant à nouveau intact et extraordinaire<sup>2</sup>. » Cette assertion est sans aucun doute due en partie au nouvel élan d'optimisme qu'elle donne au récit, si différent des nombreux récits d'immigration canadiens

---

<sup>1</sup> Pentti Holappa, « La mère de l'amant », André Velter (dir.), *Il pleut des étoiles dans notre lit. Cinq poètes du Grand Nord*, Paris, Gallimard, coll. « poésie », 2012, p. 40.

<sup>2</sup> <http://canadianimmigrant.ca/entertainment/2012-giller-prize-could-go-to-an-immigrant-author> [Pages culturelles de canadianimmigrant.ca] (C'est moi qui traduis ci-dessus : "she rewrites the traditional immigrant narrative in a completely new way, makes it whole and wondrous once more.")

qu'évoquait Margaret Atwood dans *Survival* dans les années soixante-dix qui illustrent l'échec en terre canadienne<sup>3</sup>, et qui répond par ailleurs aux attentes d'un grand public.

Le discours de Kim Thúy est certes « migrant » à certains égards, au sens où l'entendent Berrouët-Oriol et Fournier dans leur article de 1992, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec<sup>4</sup> ». Il correspond en partie à la définition qu'ils donnent par exemple des « œuvres littéraires produites par des sujets migrants se réappropriant l'Ici, inscrivant la fiction – encore habitée par la mémoire originelle – dans le spatio-temporel de l'Ici; ce sont des *écritures de la perte*; jamais achevées, de l'errance et du deuil<sup>5</sup>. » Mais si le discours de Kim Thúy évoque le Vietnam par une mémoire originelle et parle d'errance et de deuil, il est surtout alimenté par le rêve, la réussite et l'optimisme. Il parle d'une double appartenance identitaire et culturelle plutôt que d'une ambivalence, ce qui le rattache davantage à la transculturalité<sup>6</sup> qu'à la migration. Cette particularité thématique du discours de Thúy par rapport aux autres discours se situant à l'intérieur du cadre historico-littéraire dans lequel il s'inscrit sera l'objet d'une analyse approfondie. Par ailleurs, les trois œuvres qui composent le corpus de cette recherche, *Ru*<sup>7</sup>, *À toi*<sup>8</sup> et *Man*<sup>9</sup>, publiées aux éditions Libre Expression, sont relativement récentes et peu étudiées, surtout les deux ouvrages plus récents

---

<sup>3</sup> Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972, p. 152 : « There are numerous full-length novels which plot the graph of failure, a failure shared by each immigrant regardless of location in Canada or point of origin. » (C'est moi qui traduis : « Il y a de nombreux romans qui illustrent ce parcours menant à l'échec, un échec partagé par tous les immigrants peu importe le lieu où ils se trouvent au Canada, ou l'endroit d'où ils proviennent. »)

<sup>4</sup> Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, 14, Spring-Summer, 1992, p. 7-22.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>6</sup> Afef Benessaïh (dir.), *Amériques transculturelles / Transcultural Americas*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

<sup>7</sup> Kim Thúy, *Ru*, Montréal, Libre Expression, 2009. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RU, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>8</sup> *Id.*, *À toi*, Montréal, Libre Expression, 2011. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AT, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>9</sup> *Id.*, *Man*, Montréal, Libre Expression, 2013. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

qui ne le sont pas du tout, et constituent ainsi un objet d'étude tout à fait pertinent. De plus, étant donné la forte présence médiatique de l'auteure, il semble juste d'interroger à quel titre cet espace médiatique est occupé et d'explorer de quelle façon cette présence contribue à cette histoire de migration réinventée.

Les textes de Thúy s'apparentent à bien des égards au courant traditionnel migrant et mettent en scène un certain nombre de lieux communs qui se rattachent à l'exil. *Ru* par exemple est un récit d'inspiration autobiographique racontant la fuite par bateau d'un groupe de réfugiés vietnamiens, leur migration au Québec et les difficultés que peut rencontrer tout immigrant. Dédié « aux gens du pays », le récit insiste toutefois sur la réception chaleureuse d'une terre d'accueil qui est continuellement comparée à une berceuse, et met en valeur la grâce « du rouge profond d'une feuille d'érable à l'automne » (RU 144), tout en racontant la réussite engendrée par cette nouvelle vie.

Ces mêmes thématiques sont présentes dans la deuxième œuvre de Thúy, *À toi*, coécrite avec l'auteur suisse, Pascal Janovjak, mais sont évoquées différemment. Dans une correspondance électronique s'étalant sur quelques mois, les deux écrivains se racontent leur vie. L'œuvre se consacre davantage aux rapports multiples, dynamiques et transformateurs, à la rencontre et au déplacement. Thúy et Janovjak s'échangent des souvenirs, des idées, des références littéraires et musicales et des impressions, entre Ramallah et Montréal, entre deux aéroports ou deux chambres d'hôtel.

Finalement, la troisième œuvre à l'étude, *Man* est un roman qui raconte l'immigration d'une Vietnamiennne se mariant à un exilé Vietnamien habitant au Québec, ainsi que l'épanouissement social, professionnel et affectif qu'elle connaît à travers l'art culinaire et ultimement, à travers l'aventure amoureuse. Les trois textes sont habités par l'idée du rêve américain et du renouveau, de même que par les thèmes de la rencontre et du

déplacement ; ils évoquent le succès, la possibilité de se réinventer et de s'appropriier le monde par la prise de parole. Ces phénomènes transculturels sont souvent mais non exclusivement associés aux œuvres littéraires contemporaines des Amériques. Enfin, l'œuvre de Thúy renvoie à un discours de migration sociale, désormais mondialisé.

Les textes en question sont ici abordés, d'une part, par le biais de l'analyse du discours littéraire, d'après les modalités schématisées par Dominique Maingueneau dans le *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*<sup>10</sup>. Cette approche a le mérite de permettre une étude approfondie d'un corpus composé de textes de genres et de formes diverses, tout en permettant de passer, sans ruptures, d'une analyse du texte à une analyse du discours littéraire « comme activité régulée par des institutions de parole<sup>11</sup>. » De façon générale, cette approche permet par ailleurs de rendre compte du fait littéraire dans toute sa complexité et donc de tenir compte des conditions d'énonciation des textes, à savoir le cadre d'institutions de parole qui régit cette production littéraire, y compris l'expérience personnelle vécue par l'auteure, sa parole médiatique ainsi que des considérations non-verbales. Le cadre méthodologique s'inspire donc, en bref, de l'idée résumée ici par Maingueneau :

si l'on appréhende les œuvres en les rapportant au discours littéraire, on déplace l'axe d'intelligibilité : du texte vers un dispositif de parole où les conditions du dire traversent le dit et où le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés<sup>12</sup>

Cette approche discursive permet ainsi une analyse qui tienne compte du phénomène médiatique qui entoure l'auteure afin de mieux situer son œuvre dans le contexte historique et socioculturel qui influence sa réception.

---

<sup>10</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 15.

Par ailleurs, la prose imagée de Thúy se prête à une analyse thématique. Celle-ci permet de situer l'œuvre de Thúy dans le contexte de la littérature migrante de manière comparative. La structure de cette thèse découle par ailleurs des différentes thématiques qui ressortent de l'analyse des trois œuvres de Thúy.

Les perspectives théoriques encadrant cette étude sont multiples. L'hypothèse principale s'appuie sur les théories des écritures migrantes et transculturelles, dans le contexte des Amériques. Dans une moindre mesure, la réflexion puisée aux théories postcoloniales est présente également. À l'instar des théories d'Edward Said, il est ici présupposé que les mouvements migratoires et les contextes pluriels et hybrides socioculturels contemporains qui en découlent sont liés à l'impérialisme. Aussi, la vision littéraire suivante décrite par Said dans *Culture et impérialisme*<sup>13</sup> sert-elle de toile de fond à toute réflexion :

L'exil, loin d'être le sort de malheureux presque oubliés, dépossédés et expatriés, devient presque la norme, l'expérience de la traversée des frontières et de l'exploration de nouveaux territoires au mépris des clôtures canoniques classiques, même si le sentiment de perte et la tristesse qu'il implique avec tant de force doivent être perçus et notés. Des modèles et des types nouveaux, transformés, bousculent les anciens. La littérature perd ses formes vénérables et accepte les témoignages, révisions et notations de l'expérience postcoloniale, dont la vie souterraine, les récits d'esclaves, la littérature des femmes et les écrits de prison<sup>14</sup>.

Comme le fait comprendre Said, les mouvements planétaires de résistance à l'empire qui se sont produits à partir de la fin des années 1980 (« les murs assaillis, les peuples insurgés, les frontières franchies, l'urgence du problème des droits des immigrés, des réfugiés et des minorités en Occident<sup>15</sup> ») ont rendu nécessaire l'élaboration de théories socioculturelles ou politiques comme le multiculturalisme, l'interculturalisme et le transculturalisme, qui donnent lieu, finalement, aux théories des littératures migrantes et aux théories

---

<sup>13</sup> Said, Edward, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 100.

transculturelles des Amériques telles que schématisées par Afef Benessaïeh<sup>16</sup> et par Patrick Imbert<sup>17</sup>, auxquelles cette thèse fait référence. Celles-ci remettent en cause la vision monolithique et univoque de la culture dont dépendent les canons littéraires traditionnels. Par ailleurs, c'est en lien avec les théories de Said que l'inclusion de l'œuvre de Thúy aux nouveaux canons littéraires fait sens étant donné justement la valeur de témoignage qui peut lui être accordée.

Cette thèse est divisée en cinq chapitres. Le premier fait office de préambule et situe l'œuvre de Thúy dans l'horizon de la littérature migrante et par rapport au discours sur la transculturalité. Le deuxième chapitre aborde le discours de Thúy dans une perspective postcoloniale et constitue une analyse thématique et discursive de la prise de parole chez Thúy. Le troisième chapitre analyse les trois œuvres de Thúy d'un point de vue discursif en fonction des modalités exposées par Dominique Maingueneau, alors que les quatrième et cinquième chapitres analysent les trois œuvres sous l'angle des thématiques du renouveau et du rêve, puis de la rencontre et du déplacement. Ce double parcours discursif et thématique permet plusieurs portes d'entrée dans l'œuvre. De façon générale, les cinq chapitres mettent en lumière les aspects « transculturel » et « américain » de l'œuvre de Thúy, sans négliger les relations avec d'autres œuvres.

---

<sup>16</sup> Afef Benessaïeh, "Multiculturalism, Interculturality, Transculturality", Afef Benessaïeh (dir.), *Transcultural Americas / Amériques Transculturelles*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa – University of Ottawa Press, 2010, p. 11-38.

<sup>17</sup> Patrick Imbert, « Transculturalité et Amériques », Afef Benessaïeh (dir.), *Transcultural Americas / Amériques Transculturelles*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa – University of Ottawa Press, 2010, p. 39-68.

## Chapitre I. L'œuvre de Kim Thúy : migrante ou transculturelle ?

**Kim Thuy**

Saigon, Vietnam // Granby, QC

**Bio en trois mots:**

nocturne, heureuse, obsessive.

**Si c'était une discipline olympique, je  
gagnerais l'or pour:**

l'exil<sup>18</sup>

### *Survol de l'écriture migrante*

L'intention de faire ici un survol historique et thématique très schématisé du phénomène des écritures migrantes s'associe à la volonté d'illustrer les théories littéraires constituant le cadre à l'intérieur duquel l'œuvre de Kim Thúy est analysée. Loin d'être un bilan, ce survol offre quelques repères afin de permettre de mieux situer l'œuvre en question dans le paysage littéraire québécois. Alors que de plus en plus de critiques littéraires s'interrogent sur la pertinence de l'appellation « migrante » pour désigner une écriture liée à l'immigration au Québec, on remarque que des œuvres portant sur l'immigration sont tout de même primées par le public et les institutions. Les textes de Kim Thúy partagent en effet plusieurs éléments communs avec des œuvres parues il y a quelques années comme celles de Sergio Kokis ou de Ying Chen par exemple. Le Prix du Gouverneur général remporté par *Ru* exacerbe l'intérêt et l'attention médiatiques portés aux thématiques migrantes, aussi désuète soit cette étiquette.

La tradition de l'écriture migrante naît dans les années quatre-vingt en contre-point à la littérature nationaliste québécoise et aux écrivains dits de souche, avec des écrivains italo-québécois comme Antonio D'Alfonso, Marco Micone, des écrivains des Caraïbes comme

---

<sup>18</sup> Kim Thúy, « Ma seconde naissance », *Moments clés de Radio Canada/ Canada Writes* [en ligne], mis à jour le 16 janvier 2014, <http://momentscles.radio-canada.ca/mediadetail/17946073-Kim%20Thuy%20-%20Auteur%20/%20Author?offset=130>.

Dany Laferrière, Émile Ollivier et Gérard Étienne, et d'autres figures marquantes, dont Régine Robin, Sergio Kokis et Ying Chen. Les œuvres de ces auteurs évoquent souvent mais non exclusivement les préoccupations identitaires, le métissage et l'hybridité, le mémoriel, l'exil, la nostalgie, le malentendu et les stéréotypes, et très souvent, une sorte d'impuissance. Ces œuvres font voir une inaccessibilité au pouvoir, comme dans ce passage de *La Québécoise* de Régine Robin<sup>19</sup> :

Tu ne parleras pas. La voix muette, scellée. Regarde les grands soirs roses sur les bouleaux, les érables et les sapins. Compte les étoiles au petit matin. Abreuve-toi à cette lumière nette, cristalline, bleue, au silence des nuits lames de couteaux. Love-toi dans l'attente, la patience la Rossinante de l'Histoire galopera à nouveau pour toi. Tu ne parleras pas. Petite, humble, cassée, la parole immigrante, écorce de bouleau et samovar, comme une berceuse lointaine à la fois plaintive et tenace, envahissante et monotone, lancinante, têtue. Elle déraile, dérouté, détone.

Elle perd la boule, le nord.

Elle perd ses mots.

Mémoire fêlée

Mémoire fendue<sup>20</sup>

Il est question ici du pouvoir de la parole et de la mémoire collective, desquels le « migrant » se sent exclu.

Une tradition critique s'établit à partir des travaux de Robert Berrouët-Oriol, Pierre Nepveu, Régine Robin, Clément Moisan, Janet Paterson et Simon Harel entre autres, depuis les années quatre-vingt jusqu'aux années deux mille, et donne forme à ce courant dans le milieu universitaire. Dans *L'écologie du réel*<sup>21</sup>, Pierre Nepveu consacre un important chapitre aux écritures « migrantes », terme qu'il emprunte à Berrouët-Oriol, moins restrictif, précise-t-il, qu'« immigrantes » et qui « insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil<sup>22</sup>. » Nepveu fait un premier bilan des œuvres dites migrantes publiées dans les années quatre-vingt, tout en soulignant le rôle central qu'ont joué dans ce contexte des revues comme *Dérives*, *Vice Versa*, *Moebius*, *la*

---

<sup>19</sup> Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, 1993.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>21</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 234.

*Parole métèque, la Tribune juive*<sup>23</sup>. Il caractérise ces œuvres en faisant remarquer toutefois que « l’imaginaire québécois lui-même s’est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l’exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s’est constitué en imaginaire migrant, pluriel, souvent cosmopolite<sup>24</sup>. » La littérature migrante s’inscrirait donc dans l’ère du temps pour ainsi dire, dans le champ plus large de la littérature contemporaine, et même, au sein d’un mouvement culturel marqué par plusieurs des mêmes caractéristiques, et dont « le métissage, l’hybridation, le pluriel, le déracinement sont des modes privilégiés, comme sur le plan formel, le retour du narratif, des références autobiographiques, de la représentation<sup>25</sup>. »

Simon Harel, pour sa part, dresse un important bilan des écritures migrantes plus tardivement avec son ouvrage *Les passages obligés de l’écriture migrante*<sup>26</sup>, où il met en relief les dessins politiques des critiques et des institutions qui classifient les œuvres dans une catégorie migrante, et le lien entre ces critiques et les enjeux identitaires québécois.

Aussi, écrit-il :

Il me faut cependant à présent ajouter que la notion d’écriture migrante, dans son désir de promouvoir à tout prix un éloge de la déterritorialisation généralisée, est aujourd’hui un discours convenu. Les écritures migrantes peuvent être lues [...] comme la présentation d’un malaise qui traduit l’état des lieux au Québec sur la question de l’identité<sup>27</sup>.

### *Remise en cause de la littérature migrante*

Malgré les réticences quant à l’étiquette migrante qu’ont eu Berrouët-Oriol, Nepveu et Harel eux-mêmes dues à la possibilité de tomber dans la marginalisation ou le cliché en adoptant un tel angle critique, c’est surtout dans les années deux mille que le phénomène

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 200-201. Il est à noter que la signification du terme « cosmopolite » n’est pas la même que chez Anthony Appiah.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>26</sup> Simon Harel, *Les passages obligés de l’écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 38.

devenu désormais « un discours convenu », comme le souligne Harel, semble véritablement tomber en désuétude dans le champ littéraire critique. Dans leurs ouvrages plus récents, la plupart des critiques remettent en cause la pertinence de conserver une telle catégorie littéraire. Sans pour autant récuser le concept d'écrivain migrant, Janet Paterson<sup>28</sup> accorde toutefois une nouvelle place au sujet fictif transnational, qui, « à la différence du sujet migrant, [...] rejette la notion d'une identité formée surtout à partir des critères d'ethnie ou de lieu d'origine au profit d'une identité complexe, mouvante souvent multi-culturelle [*sic*] et hors de l'enclos des souvenirs<sup>29</sup>. » Par ailleurs, elle poursuit l'illustration du contraste en écrivant que dans les récits qu'elle appelle transnationaux, « [c]ontrairement aux récits d'exil, il y a dans le rapport au pays d'origine un refus de la nostalgie<sup>30</sup> », en prenant des exemples chez Ying Chen et Joël Des Rosiers. Hans-Jürgen Greif<sup>31</sup> et Gilles Dupuis<sup>32</sup> démontrent quant à eux la recherche d'universalisme qui apparaît chez des écrivains dits migrants, « allophones » et québécois comme Kokis et Chen. Greif et Dupuis soulignent tous deux les tentatives de ces auteurs de s'affranchir des étiquettes réductrices qu'on leur appose, qui tamponnent en quelque sorte leur statut d'immigrant sur leurs œuvres, les figeant dans une sorte d'organigramme culturel, linguistique ou politique, dans lequel leur écriture finit par se faire enfermer.

Enfin, l'étiquette « migrante » n'est plus pertinente aujourd'hui non seulement parce qu'elle est réductrice ou politiquement incorrecte, ou encore, liée à des thèmes qui ne sont pas limités aux auteurs issus de l'immigration, comme le rappelle Catherine Khordoc dans sa

---

<sup>28</sup> Janet M. Paterson, « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales ? », *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, 9, 2008, p. 87-101.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>31</sup> Hans-Jürgen Greif, « Quelle littérature migrante? », *Québec français*, 145, printemps 2007, 43-47. Aussi en ligne <http://id.erudit.org/iderudit/47306ac>

<sup>32</sup> Gilles Dupuis, « La littérature migrante est-elle universelle ? Le cas de Ying Chen », *Croisements*, 1, p. 22-23, 2011. Aussi en ligne <http://croisements-revue.org/doc/Extrait-G.DupuisCR1-2011.pdf>

conférence *Migrance en dérive*<sup>33</sup>, mais aussi parce que dans le contexte mondialisé actuel, l’imaginaire migrant et les auteurs « issus de la diversité » constituent une norme littéraire au Québec, tout comme ailleurs au Canada francophone et anglophone, et en Europe également. Pour citer l’auteure états-unienne d’origine haïtienne, Edwidge Danticat<sup>34</sup>, « l’artiste immigrant comme phénomène n’existe probablement pas dans l’ère globalisée actuelle, où l’Algérie et Haïti, voire la Grèce et l’Égypte antiques, sont accessibles virtuellement à tout moment<sup>35</sup>. »

### *Un autre regard sur l’exil*

En admettant toutes les nuances et les critiques apportées dans les dernières décennies au terme « migrant », il paraît tout de même judicieux dans une perspective historico-littéraire d’associer l’œuvre de Thúy à ce courant étant donné le lien thématique très fort et évident qui l’y rattache. Chez Thúy se trouve malgré tout l’idée de se sentir étranger par rapport au monde et à soi-même, de se sentir « exilé » et même « apatride », et pas uniquement de manière positive. Ce passage de *À toi* où l’auteure décrit une soirée pendant son affectation à Hanoi en est un exemple : « L’alcool coulait à flots, mais puisque je ne bois pas, jamais, la confusion et l’imprécision des gestes de mon entourage me donnaient l’impression d’être myope, d’être loin. Ainsi, comme eux, j’étais une expatriée. Dans mon propre pays natal. » (AT 9) Cette idée de *no man’s land* est bien propre à l’écriture migrante et loin de l’écriture que Paterson appelle transnationale<sup>36</sup>. Par ailleurs, le rapport à la langue de Kim Thúy, dont le long et pénible apprentissage si souvent évoqué par

---

<sup>33</sup> Catherine Khordoc, « Migrance en dérive », séminaire donné dans le cadre de la série *Salon Double*, mars 2013. Aussi en ligne <http://salondouble.contemporain.info/conferences?page=0%2C0%2C0%2C0%2C1>

<sup>34</sup> Edwidge Danticat, *Create Dangerously*, New Jersey, Princeton University Press, 2010.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 15. (C’est moi qui traduis : “there is probably no such thing as an immigrant artist in this globalized age, when Algeria and Haiti and even ancient Greece and Egypt are only a virtual visit away”).

<sup>36</sup> Janet M. Paterson, *loc. cit.*, p. 94.

l'auteure en entretien, met en lumière la question d'altérité linguistique dans son écriture, de même qu'un sentiment d'exclusion, qui sont des phénomènes indéniablement liés au courant migrant.

L'œuvre de Thúy s'inscrit donc en partie dans la lignée de cet « ancien » courant étant donné les traces de cette ancienne vision de l'ethnicité qu'on y décèle par endroits. *Ru* et *Man* sont deux romans liées au mémoriel et à l'identitaire. Ils racontent des anecdotes s'étalant sur plusieurs générations et manifestent entre autres les épreuves d'adaptation, l'humiliation qui y est rattachée, et les nombreux défis à surmonter pour un individu cherchant à s'intégrer dans une nouvelle société :

Mes parents, même s'ils parlaient déjà le français, ne pouvaient pas non plus regarder loin devant eux, puisqu'ils avaient été expulsés de leur cours d'initiation au français, c'est-à-dire expulsés de la liste de ceux qui recevaient un salaire de quarante dollars par semaine. Ils étaient surqualifiés pour ce cours, mais sous-qualifiés pour tout le reste. [...]

Pour nous, ils ne voyaient pas les tableaux noirs qu'ils essuyaient, les toilettes d'école qu'ils frottaient, les rouleaux impériaux qu'ils livraient. (RU 20-21)

Le récit *Ru* pose ainsi par moment un regard sur l'« Ici », pour reprendre le concept de Berrouët-Oriol et Fournier, qui est lucide par rapport aux obstacles. Pourtant, la dynamique dans les textes de Thúy est bien loin d'être celle d'un repli sur soi ; ses romans mettent en scène des personnages qui s'ouvrent à l'autre. Par exemple, cette citation de l'Italo-Québécois, Fulvio Caccia<sup>37</sup> : « Le baiser d'accueil du pays hôte est un baiser de mort<sup>38</sup> », présente un contraste marquant avec celle de Kim Thúy : « La ville de Granby a été le ventre chaud qui nous a couvés durant notre première année au Canada. Les habitants de cette ville nous ont bercés un à un. » (RU 31). Ces deux citations évoquent la transformation nécessaire du « migrant » au contact de l'autre, mais celle de Caccia insiste sur la mort de l'identité, alors que celle de Thúy manifeste la renaissance. Ce sont les deux faces d'une médaille peut-

---

<sup>37</sup> Fulvio Caccia, *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1985.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 10.

être, mais la première image est celle d'un état d'impuissance totale alors que la deuxième est celle d'une potentialité maximale, des êtres certes vulnérables, mais en puissance puisque renfermant les possibilités infinies de la vie.

En général, dans l'univers littéraire de Thúy, la misère de l'exil est racontée, mais le champ lexical et les thématiques que privilégie l'auteure sont associés à la compassion, à la bonté, à la pureté, au bonheur, à l'effort récompensé. Cela ne signifie pas que ces idées sont absentes des œuvres normalement associées à la littérature migrante, mais plutôt, qu'elles ne sont pas dominantes comme elles le sont chez Thúy. C'est ce qui ressort des comparaisons qui suivent. D'abord *Les lettres chinoises* de Ying Chen<sup>39</sup> : « Hommes, femmes et enfants, ils avancent et se croisent tout le temps, rapides comme le vent et solitaires comme les étrangers, la liberté luisante collée au front, laquelle rend leur visage pâle comme la neige<sup>40</sup>. » Dans ce passage, le regard que porte l'étranger sur les habitants de la société d'accueil est fort différent de celui qui se retrouve dans l'œuvre de Thúy :

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. Ils étaient à nos portes par dizaines à nous offrir des vêtements chauds, des jouets, des invitations, des rêves. (RU 32)

La narratrice de *Ru* donne à voir une altérité ouverte et accueillante chez les habitants de Granby qui est très loin de l'altérité des passants montréalais décrite par le personnage de Da Li dans le roman de Chen.

Par ailleurs, le contraste entre Thúy et des auteurs dits migrants comme Sergio Kokis est marquant sur le plan de la luminosité, de l'humeur et de l'ambiance :

La chaleur moite d'autrefois n'existe plus que dans ma mémoire. Ici les fleurs de givre couvrent les vitres d'une dentelle épaisse, grise, qu'il faut gratter avec insistance et qui s'embue aussitôt. Le froid

---

<sup>39</sup> Ying Chen, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1993.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 117

intense des longs janviers. Pas de neige. Les rues sont d'une couleur indéterminée, blanc sale des glaces tassées, ici et là des taches ocre de rouille et d'urine. Un mince vernis de bitume patine le tout, égalisant les surfaces et arrondissant le coin des trottoirs. Une vieille neige d'il y a longtemps est restée là, durcie, pressée, lissée. Les reflets sont mats ; parfois quelques plaques cassées, épaisses, exhibent des arêtes féroces. Le ciel est d'une couleur vieux plomb oxydé, mais il ne tombe rien. Le soleil de travers qui tranche le monde en diagonales se fait rare pendant cet hiver<sup>41</sup>.

La présence du gris, de la saleté, du froid et de la langueur dans ce passage du *Pavillon des miroirs* de Kokis est prédominante dans l'univers fictionnel de l'« Ici » montréalais du narrateur. Tout comme dans le roman de Kokis, les deux romans de Thúy sont portés par le souvenir d'un narrateur migrant et oscillent entre le pays d'origine associé à l'enfance ou à l'adolescence et le pays d'accueil associé à la vie adulte. Ce qui semble dominer toutefois dans l'« Ici » montréalais des deux narratrices de Thúy est plutôt le soleil et la joie, comme dans ce passage de *Man* :

Il n'avait pas encore parlé que, déjà, on entendait sa bonne humeur éclater dans son ventre comme du maïs soufflé. Je n'ai pas pu m'empêcher de rire fort, très fort, quand il a enfilé les gants en caoutchouc jaune qu'il avait sortis de ses poches en criant : « Tala ! » Je ne me croyais pas capable d'émettre un son aussi spontané et, surtout, aussi fracassant. Il est devenu rapidement mon petit frère, un rayon de soleil qui ne s'éteignait jamais, même quand la vie lui présentait des épreuves presque insurmontables. Dès qu'il avait un moment, il étudiait. Il répétait des formules de physique, la tête dans la vapeur du lave-vaisselle. Il collait le tableau périodique des éléments sur le mur de céramique. Il écrivait la définition des mots dans la marge des pages des romans à analyser. (MA 44)

Il ressort de cet extrait non seulement la chaleur humaine, le rire et la spontanéité, mais aussi la volonté de se dépasser et l'ambition de réussir, comme chez ce jeune vietnamien employé au restaurant du mari de Man.

Cet univers fictionnel dans *Man* est loin, également, de celui que crée Émile Ollivier dans *La Brûlerie*<sup>42</sup>. Bien que l'humour et l'ironie soient au cœur du roman d'Ollivier étant donné ce ton très souvent amusé de la narration, la description du quartier Côte-des-Neiges

---

<sup>41</sup> Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, Lévesque, 2000, p. 28 [Éd. originale, Montréal, XYZ, 1994], p. 18.

<sup>42</sup> Émile Ollivier, *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004.

de Montréal rend compte du côté sombre et violent de l'univers montréalais où se déroule l'histoire :

Au pied de la Côte-des-Neiges, on se drogue, on deale, on sniffe, on joue au couteau et de la batte de baseball, on viole à la sortie du métro, on s'en prend aux serveuses de McDo, on fait vos poches au détour de la rue Barclay, on transforme les cabines téléphoniques en peep-shows<sup>43</sup>.

L'effet d'exil mis en scène par Ollivier dans ce roman atteint le comble par cette comparaison hyperbolique du quartier à une prison, qui constitue par ailleurs la dernière phrase du roman : « Il est plus facile de s'évader d'Alcatraz que de quitter Côte-des-Neiges<sup>44</sup>. » Encore une fois, le contraste avec le monde que crée Thúy autour de Man, sa narratrice expatriée, est frappant :

Je sais seulement que, un matin très tôt, j'ai ouvert les yeux et vu un monde si parfait que j'en ai eu le vertige. À côté de moi, le visage de mon mari était enfoncé dans l'oreiller, reposé, paisible et enveloppé d'un film presque palpable de calme et de quiétude. Dans les chambres voisines, mes enfants dormaient à poings fermés. J'avais l'impression d'entendre leurs rêves, où même les monstres semblent ludiques ou se transforment en gentilshommes. (MA 74)

Ces deux univers migrants, se déployant à quelques années d'intervalle dans la même ville, sont radicalement opposés l'un à l'autre. Même si *Man* se termine par une peine d'amour, la dernière phrase du roman en est une d'optimisme étant donné le vœu d'un dénouement hypothétique heureux qu'il exprime : « Et ce jour-là, peut-être qu'il se présentera à ma porte, me prendra par la main comme il le faisait d'instinct et m'empêchera de dire "Catastrophe" en m'embrassant » (MA 145). Cet esprit optimiste se retrouve aussi dans la dernière phrase, altruiste et reconnaissante, de *Ru* : « ET AUSSI, où une main tendue n'est plus un geste, mais un moment d'amour, prolongé jusqu'au sommeil, jusqu'au réveil, jusqu'au quotidien. » (RU 145) Il se retrouve également, sans ambiguïté, dans la dernière phrase de *À toi*, qui évoque d'ailleurs un état de contentement suprême : « N'est-ce pas un moment parfait pour mourir ? » (AT 167)

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 246.

Interrogée sur l'optimisme prédominant dans son œuvre, qui contraste de façon frappante avec le pessimisme qui règne dans les passages de Robin, Caccia, Chen, Kokis et Ollivier cités ci-dessus, l'auteure en attribue la cause à la transformation profonde de son regard sur le monde qui s'est opérée lors de son passage dans un camp de réfugiés en Malaisie, (épisode décrit dans *Ru*), où après avoir vu se détruire sous la pluie le bateau dans lequel ils s'étaient enfuis du Vietnam, elle et les autres exilés avec qui elle avait voyagé ont vécu comme des « sous-humains ». Ce séjour a constitué un « point de non-retour » dans sa vie, dit-elle, rendant toute comparaison du présent ou de l'avenir avec le passé complètement impossible. À la suite d'une période de vie aussi obscure et misérable, explique l'auteure, il n'y a que la lumière, que le meilleur<sup>45</sup> qui soit possible. Le baiser d'accueil du pays hôte est un baiser « de vie » ou « de beauté », dit-elle, tout comme la mémoire de ceux et celles qui immigreront est une « mémoire enrichie ».

De même, le fait de ne pas s'attarder au côté glauque des quartiers malfamés où s'était établie autrefois la communauté vietnamienne des *boat people* à Montréal provient, selon Thúy, de cette croyance que la misère n'est que temporaire, et qu'il faut tout faire pour s'en sortir. Elle rattache ainsi l'esprit de renaissance, de gratitude et d'optimisme qui traverse l'ensemble de son œuvre à cette expérience personnelle transformatrice qui, en fin de compte s'est avérée « une chance<sup>46</sup> » estime-t-elle, et qui a été, semble-t-il, déterminante dans les choix de représentation qu'elle a faits un certain nombre d'années plus tard.

### *Le transculturel*

D'autres raisons pourraient également expliquer cette distinction importante entre l'œuvre de Thúy et les œuvres de l'ancien courant migrant. Pour plusieurs, la transformation

---

<sup>45</sup> Entretien en vidéoconférence avec Kim Thúy réalisé le 25 mars 2014.

<sup>46</sup> *Ibid.*

profonde du contexte socioculturel, économique et technologique fait en sorte que l'écriture migrante a été remplacée par l'écriture « transnationale », comme le souligne entre autres Khordoc<sup>47</sup>, ou sinon par l'écriture « transculturelle », terme détaché de la notion de territoire. Ces deux termes rendent davantage compte de l'aspect dynamique et mondialisé du contexte littéraire actuel toutefois, et sont plus inclusifs car ils donnent à voir des rapports au pouvoir différents.

Le terme transculturel était employé déjà dans les années quatre-vingt pour désigner une ethnicité migrante en devenir, notamment chez les écrivains italo-qubécois associés au courant migrant comme le démontre Simon Harel dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*. En effet, si le terme « transculturel » semble galvaudé depuis les dernières décennies<sup>48</sup>, « la revendication d'un discours littéraire intimement lié aux pratiques interculturelles était profondément originale au cours des années soixante-dix<sup>49</sup> » comme le fait remarquer Harel. Il précise davantage : « Pour les écrivains de la revue *Vice versa*, la transculture n'est pas synonyme d'harmonie, de fusion ou encore de réconciliation. Elle ne concorde pas [...] avec l'éloge du multiculturalisme. La donne transculturelle est impure, imparfaite, asymétrique<sup>50</sup>. »

En ce qui concerne toutefois le cadre théorique de cette thèse, le concept de transculturalité s'inspire à la base de l'article de Wolfgang Welsch, « Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today<sup>51</sup> ». Welsch propose un modèle d'appréhension de la culture qui puisse s'appliquer à la plupart des cultures de l'époque, c'est-à-dire dans les

---

<sup>47</sup> Catherine Khordoc, *op cit.*

<sup>48</sup> Simon Harel, *op. cit.*, p. 71.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>51</sup> Welsch, Wolfgang, « Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today », *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. By Mike Featherstone and Scott Lash, London, Sage, 1999, p. 194-213. Aussi en ligne <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html>

années quatre-vingt-dix. Le concept qu'il définit s'oppose au modèle de culture classique homogénéisant ainsi qu'aux modèles interculturel et multiculturel, qui présupposent le modèle classique. Selon lui, les modèles interculturel et multiculturel sont conflictuels ou favorisent la ghettoïsation, étant donné le manque de communication entre les groupes culturels qui coexistent dans les cultures qui fonctionnent suivant ces modèles.

Le concept transculturel de Welsch s'applique bien aux cultures à l'intérieur desquelles interagissent des éléments divers en fonction d'un réseautage externe, et dont « les nouvelles formes d'enchevêtrement sont une conséquence des processus migratoires aussi bien que des systèmes de communications mondiaux, matériels et immatériels, et d'interdépendances et de dépendances économiques<sup>52</sup> », une distinction importante par rapport aux premières notions de transculturalité, qui considèrent uniquement la dimension ethnique. Le modèle de culture descriptif et normatif que décrit Welsch est inclusif et présuppose une interaction constante avec l'altérité où la production de la diversité est constante : « un nouveau type de diversité prend forme : la diversité de différentes cultures et de différents êtres vivants, naissant tous d'infiltrations transculturelles<sup>53</sup>. »

Afef Benessaïeh décrit bien, à l'instar de Welsch, les caractéristiques qui distinguent le concept de transculturalité des concepts de multiculturalité et d'interculturalité, tout en marquant ce qui l'en distingue du concept de transculturation défini par le Cubain, Fernando Ortiz dans les années quarante. La transculturation pour Ortiz est d'abord une façon de résister à l'« acculturation » dans un processus d'échange et d'appropriation entre populations de cultures diverses, cohabitant dans une économie esclavagiste d'époque

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 4 (C'est moi qui traduis ci-dessus. "The new forms of entanglement are a consequence of migratory processes, as well as of worldwide material and immaterial communications systems and economic interdependencies and dependencies.")

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 8 (C'est moi qui traduis ci-dessus. "a new type of diversity takes shape: the diversity of different cultures and life-forms, each arising from transcultural permeations.")

coloniale<sup>54</sup>. Benessaïeh souligne la différence entre transculturalité et transculturation de la manière suivante :

Although the concept of transculturation views cultures as adaptative and dynamic, it also emphasizes the idea that the cultures in contact with one another are distinct and structurally embedded in a historically established power relation where one tends to dominate the others [...]. By comparison, transculturality puts emphasis on the rapidly changing situations of cultural mixedness, where power relations are more difficult to identify because, with increased mobility, the sense of a single dominant culture is more difficult to establish as it is not necessarily considered the sole referent to adapt or resist to, but one among many others.<sup>55</sup>

La différence par rapport au pouvoir est ainsi un autre élément important dont il faut tenir compte dans la définition du concept de transculturalité actuel ; il ne s'agit plus d'une culture dominée réagissant à une culture dominante, mais bien une culture (ou un individu) qui réagit à tout un réseau socioculturel mondialisé et complexe, qui se transforme à tout moment dans un ensemble de relations changeantes. Benessaïeh<sup>56</sup> explique plus concrètement par ailleurs que la notion de transculturalité se caractérise par le fait de « vivre en plusieurs répertoires culturels en même temps », et se définit comme un « multiculturalisme dense », mettant en valeur un « relationnalisme transformateur ».

Ce relationnalisme transformateur se manifeste à plusieurs égards dans l'œuvre de Thúy. Il est présent dans les figures du renouveau et dans les nombreux exemples de rencontres que font les protagonistes de Thúy : rencontres de bienfaiteurs et de bienfaitrices, rencontres d'amis et d'amoureux qui transforment profondément les protagonistes. Un

---

<sup>54</sup> Afef Benessaïeh, *op. cit.*, p. 16.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 17. (C'est moi qui traduis : « Même si les cultures sont adaptables et dynamiques en fonction du concept de transculturation, selon ce modèle, les cultures qui sont en contact les unes avec les autres sont surtout distinctes et structurellement encadrées dans une relation de pouvoir établie de manière historique, où une culture domine les autres [...]. En revanche, la transculturalité insiste sur les situations de mixité culturelle qui changent rapidement, où les relations de pouvoir sont plus difficilement déchiffrables étant donné qu'avec cette mobilité accrue, l'impression d'une seule culture dominante est plus difficile à saisir comme celle-ci n'est pas l'unique référent auquel il faut s'adapter ou contre lequel il faut résister, mais plutôt une culture parmi tant d'autres. »)

<sup>56</sup> Afef Benessaïeh, « La transculturalité : six thèses », séminaire donné au Département de français de l'Université d'Ottawa le 8 novembre 2013.

passage qui peut servir d'exemple ici est ce qu'écrit l'auteure dans *À toi* concernant cette construction de soi à partir des relations avec les autres :

j'ai eu la brillante idée de remplir ce vide de l'âme des autres. J'ai ainsi commencé à absorber une réflexion de l'un, un souffle de l'autre, des émotions éparses, attrapées au vol autour d'une table, dans le trou d'une serrure, entre deux clignements de paupières. Après quarante ans, je possède maintenant une collection de savoirs, de sentiments, de réflexes si variés, si entremêlés et si contradictoires qu'ensemble ils donnent l'illusion d'une âme, ou du moins un certain équilibre, sinon une moyenne.  
(AT 50)

Cet « équilibre » qui vient se substituer au tiraillement ou à l'« entre-deux » identitaire est davantage transculturel que migrant. Toujours en ce qui concerne les relations de pouvoir par rapport à l'autre, Benessaïeh met en valeur la notion de « résilience transculturelle », c'est-à-dire cette « stratégie de mise en relation et d'adaptation à l'autre ». Selon cette stratégie, au lieu d'une mort tragique de l'identité comme il advient pour Fulvio Caccia lors de ce baiser d'accueil du pays hôte, il est plutôt question d'une transformation du sujet, due à sa « plasticité » ou à son « inventivité » face à l'adversité. Dans ce baiser d'accueil transculturel il y a donc des pertes et des gains des deux côtés, et tous les joueurs en ressortent changés<sup>57</sup>.

Dans le contexte des Amériques, Patrick Imbert donne par ailleurs des exemples littéraires contemporains qui illustrent ce genre de « résilience transculturelle », comme dans le récit de Yann Martel, *L'histoire de Pi*<sup>58</sup>. Les méthodes de survie des protagonistes du roman de Martel s'apparentent au modèle transculturel<sup>59</sup>. Il est aisé d'associer les textes de Thúy au même modèle, notamment en ce qui concerne l'adaptation des protagonistes aux éléments changeants de leur environnement, ainsi que leur grande « plasticité » culturelle. D'autre part, Imbert fait ressortir certains éléments typiques qui sont très présents dans l'œuvre de Thúy et qui sont abordés dans les chapitres suivants, à savoir, « la volonté de

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Yann Martel, *Life of Pi*, Toronto, Vintage, 2002.

<sup>59</sup> Patrick Imbert, *op. cit.*, p. 50-21.

s'appartenir et le droit au bonheur<sup>60</sup> », le désir de « renaître<sup>61</sup> », la « promesse de mieux-être<sup>62</sup> », et le caractère temporaire de la misère<sup>63</sup>. Comme le résume Imbert :

L'attribution identitaire de pauvre est temporaire et ouvre sur les déplacements géographiques et économiques, sur les mobilités sociale, culturelle et économique, car les populations évoluent dans un monde pluriel aux promesses multiples selon les perspectives ouvertes à la création de richesses nouvelles<sup>64</sup>.

Ces déplacements font donc de la transculturalité même une promesse tout à fait présente dans les trois œuvres de Thúy.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>64</sup> *Ibid.*

## Chapitre II. La prise de parole

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 (RU 144)

Dans l'œuvre de Thúy se dessine le contraste entre une prise de parole par nécessité et une prise de parole dans l'assurance et le plaisir. Ces deux façons de prendre parole se confondent parfois l'une et l'autre et se manifestent à la fois d'un point de vue thématique et comme phénomène discursif. Il est certes possible d'y voir une première marque de ce désir de « s'appartenir » et de se réaliser, tout comme un exemple de résilience transculturelle.

### *La nécessité de raconter*

D'abord, d'un point de vue psychique, dans le contexte post-traumatique d'un personnage ayant fui son pays natal dans les circonstances racontées dans *Ru*, la nécessité de dire se fait pressante. Dans son appréciation du roman, Dusailant-Fernandes<sup>65</sup> fait remarquer qu'en fonction de certaines théories psychanalytiques, l'écriture en tant que geste créateur permet à la narratrice de *Ru* de surmonter les conséquences d'événements traumatisants. *Ru* constituerait donc une première mise en scène de cette parole prise par nécessité. Outre ces considérations, l'auteure fait comprendre dans *Ru*, puis affirme elle-même dans *À toi*, que c'est en dépit de ses défis dans l'apprentissage de la langue française qu'elle est devenue écrivaine, qu'elle occupe cette profession que son entourage estimait improbable et inatteignable pour elle, « qui ne parlait pas un mot de français en atterrissant à Mirabel<sup>66</sup> » Il

---

<sup>65</sup> Valérie Dusailant-Fernandes, « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy », *Women in French Studies*, 19, 2011, p. 75-89.

<sup>66</sup> Marie-Josée Montminy, « Les nombreuses vies de Kim Thuy », *Le Nouvelliste*, [en ligne], la presse.ca, mis à jour le 24 mars 2012, [http://www.lapresse.ca/le-nouveliste/week-end/201203/23/01-4508591-les-nombreuses-vies-de-kim-thuy.php?utm\\_categorieinterne=traffidriviers&utm\\_contenuinterne=cyberpresse\\_B2\\_week-end\\_467\\_section\\_PO](http://www.lapresse.ca/le-nouveliste/week-end/201203/23/01-4508591-les-nombreuses-vies-de-kim-thuy.php?utm_categorieinterne=traffidriviers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B2_week-end_467_section_PO)

en ressort toute la puissance d'une prise de parole faite en dépit de contraintes et de limites. La forte présence médiatique de l'auteure reflète justement l'aboutissement de sa prise de parole. La narratrice de *Ru*, Man et Thúy elle-même dans *À toi*, vivent en parallèle cette affirmation de soi par le discours et par le récit.

D'un point de vue postcolonial, tout « subalterne » pour reprendre la terminologie de Gayatri Chakravorty Spivak<sup>67</sup>, a le droit à la parole et il est nécessaire de prendre cette parole au sérieux. En tant que ressortissante à la fois d'une ancienne colonie, d'un régime communiste ne tolérant aucunement la liberté d'expression et d'une réalité historico-culturelle dans laquelle la prise de parole féminine n'est pas encouragée, l'auteure pourrait en effet jouer ce rôle de subalterne, et ce, triplement. Ce serait tout à fait dans l'ordre des choses qu'elle réclame par son récit le droit à la narration comme celui qu'évoque Said par exemple<sup>68</sup>. Toutefois, étant donné que Thúy affirme avoir un regard plus occidentalisé sur le Vietnam, tel n'est pas son combat, semble-t-il, du moins comme auteure québécoise du XXI<sup>e</sup> siècle. Toujours est-il que cette nécessité de dire semble pressante chez elle, et son passé d'exilée et de nouvelle arrivante muette, s'il n'en constitue que partiellement la cause peut-être, constitue du moins la matière première de ses récits.

D'après le constat de Said, qui prône dans *Culture et impérialisme* l'inclusion de la littérature des femmes, des écrits de prison ou encore des récits migrants des *boat people* dans les nouveaux canons littéraires<sup>69</sup>, il est nécessaire qu'un récit comme *Ru* soit non seulement raconté, mais élevé au même rang que le récit d'une voix dominante comme celle

---

<sup>67</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, Ed. Rosalind C. Morris, New York, Columbia University Press, 2010 [1988].

<sup>68</sup> Edward Said, « Permission to Narrate », *Journal of Palestine Studies*, Vol. 13, No. 3, Spring, 1984, p. 27-48.

<sup>69</sup> Edward Said, *Culture et impérialisme*, p. 440.

d'un auteur masculin d'un pays colonisateur occidental par exemple, inclus dans un canon littéraire national traditionnel. En effet, selon Said :

Le lecteur et l'auteur n'ont plus besoin qu'on les rattache à une image du poète ou de l'érudit solitaire, sûr, stable, national dans son identité, sa classe, son sexe ou son métier; ils peuvent penser et sentir avec Genet en Palestine ou en Algérie, avec Tayeb Salih en tant que Noir à Londres, avec Jamaica Kincaid dans le monde blanc, avec Rushdie en Inde et en Grande-Bretagne, etc.<sup>70</sup>.

Ainsi, Thúy peut penser et sentir au Vietnam, en France ou au Québec avec Marguerite Duras par exemple, son auteure de prédilection, et ce, même si elle affirme maintes fois en entretien ne pas maîtriser la langue française. Elle peut, en somme, professer son acte de discours en toute liberté et prendre cet espace de pouvoir de façon équitable. La légitimité de ses récits en tant qu'œuvres littéraires ne fait certes pas de doute aujourd'hui puisque ses expériences vécues dans la cale d'un bateau de réfugiés, ou encore comme nouvelle arrivante et apprenante de la langue française à Granby dans les années quatre-vingt contribuent à élucider ces réalités historico-culturelles complexes et métissées<sup>71</sup>, comme le voudrait Said. En fonction de cette logique, Thúy a non seulement le droit de raconter son récit, mais elle a pratiquement le devoir de le faire au sens éthique, car ce récit en tant que témoignage particulier doit faire partie du nouveau panorama littéraire mondial. La double appartenance culturelle de l'auteure, c'est-à-dire son rôle à la fois de réfugiée vietnamienne et de femme d'affaire occidentale, permettrait, suivant Said dans *L'Orientalisme*<sup>72</sup>, de mieux rendre ce témoignage.

### *Raconter l'histoire qui est passée sous silence*

Un des objectifs que semble se donner Thúy est celui de raconter l'histoire qui n'est pas dite. Ceci est particulièrement vrai pour *Ru*, où la narratrice évoque la désinformation du

---

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Edward Said, *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 51.

<sup>72</sup> Edward Said, *Orientalism*, New York, Random House, Inc., « Vintage Books Edition », 1979 (2003).

régime communiste et rend compte de l'histoire du Vietnam méconnue par les « pompiers soldats » habitant la maison de son grand-père paternel :

Non, ils ne savent rien. Ils ne peuvent pas savoir : ils sont nés après le retrait des Français, et avant que cette période de l'histoire du Vietnam puisse leur être enseignée. Ils n'avaient même probablement jamais vu le visage d'un Américain de près, sans camouflage, avant que le premier touriste arrive dans leur ville, il y a quelques années. (RU 74-75)

L'auteure raconte ainsi des éléments de l'histoire du Vietnam qui n'ont pas été enseignés dans ce pays, tout comme sa narratrice prête la voix à ce grand-père paternel devenu muet pendant les années où il a été fait prisonnier dans sa propre maison, lorsque ces mêmes soldats, parfois « ivres et perdus », « tiraient à travers le rideau de la fenêtre pour [le] faire taire ». (RU 75) Elle évoque également des histoires comme celle des cochons que les éleveurs et les fermières apportaient en contrebande de la campagne à la ville, cachés dans des cercueils, en pleurant pour masquer les cris. La narratrice : « raconte les anecdotes à Pascal pour garder en mémoire un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école. » (RU 46) La narratrice partage ces éléments du quotidien avec son fils, tout comme l'auteure les transmet aux lecteurs en les intégrant ainsi dans son récit.

### *La prise de parole féminine*

D'un point de vue thématique, l'œuvre de Kim Thúy présente plusieurs personnages féminins muets, figés et marginalisés, qui apprennent à prendre parole et à prendre leur place dans la société. Les trois ouvrages du corpus font voir justement cette prise de parole progressive, *Ru* et *À toi* évoquant d'ailleurs le parcours de l'auteure elle-même, de la fillette muette et sans repères qu'elle était à son arrivée au Québec, au personnage public qu'elle est devenue après la publication de *Ru*.

La narratrice de *Ru* brosse un portrait des événements de son enfance en insistant justement sur le fait qu'elle était timide et muette, et ce, même avant son exil traumatisant et

le choc culturel créé par son insertion dans une nouvelle société dont elle ne maîtrisait pas la langue : « je parlais très peu » raconte-t-elle de sa vie comme enfant, « parfois pas du tout. Pendant toute mon enfance, ma cousine Sao Mai a toujours parlé en mon nom ». (RU 28) Ce mutisme la poursuit jusqu'en Amérique du Nord, où sa mère se donne pour mission de lui faire apprendre l'anglais et le français, en la plaçant souvent « dans des situations de honte extrême » (RU 30), comme celle où elle se voit obligée d'aller chercher du sucre chez l'épicier voisin. L'exemple donné est non sans rappeler un passage presque identique dans le roman de Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior*<sup>73</sup>, où il est question du mutisme de la jeune sino-états-unienne que la mère oblige à parler dans le but de la rendre fonctionnelle grâce à un exercice qui lui paraît un épisode de torture. Dans les deux cas, c'est la figure de la mère qui est à l'origine de ce premier élan d'affranchissement, de cette toute première prise de parole, fort pénible selon la narratrice de *Ru*, tout comme pour la narratrice de *The Woman Warrior*.

Pour la narratrice de *Ru*, c'est aussi la fée Jeanne qui « a libéré » sa voix à l'école. La narratrice raconte : « C'est grâce à Jeanne que j'ai appris à dégager ma voix des replis de mon corps pour qu'elle puisse atteindre le bout de mes lèvres. » (RU 66) Parallèlement, le personnage principal dans *Man* passe au travers d'un apprentissage semblable grâce à son amie Julie. Celle-ci libère la voix de Man, comme Jeanne pour la narratrice de *Ru*, en lui proposant des exercices qui lui posent un défi : « Apprendre les chansons par cœur n'était pas une tâche exigeante en soi, mais les chanter à voix haute mobilisait tout mon courage. Julie faisait sortir les sons en me déliant la langue ». (MA 65-66)

---

<sup>73</sup> Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York, Vintage International, 1989 [1975].

Man se transforme par ailleurs d'épouse silencieuse en animatrice d'ateliers de cuisine et d'émissions de télévision, puis en auteure et en « porte-parole » de la communauté vietnamienne (MA 77). Elle passe donc d'un rôle domestique très passif à un rôle non seulement plus actif, mais où sa prise de parole devient publique, engagée, jusqu'à devenir finalement une prise de pouvoir. La narratrice de *Man* prend conscience de son mutisme initial en se confrontant à sa mère adoptive qui maintient un certain état de mutisme en taisant ses émotions. Man raconte à son sujet :

Quand je jetais dans le feu cette fausse monnaie de papier orange et or, j'espérais à la fois le départ des fantômes et la disparition des tristesses de Maman, même si elle niait leur existence avec la même ferveur que celle du parti communiste, qui condamnait la peur populaire de ces esprits vagabonds non identifiables et sans témoins. (MA 67)

La prise de parole est, dans ce contexte, l'expression des émotions. Man compare l'absence de toute trace d'émotions chez sa mère et chez son mari à la communication transparente des sentiments chez son amie Julie. « Il est vrai que le visage de Maman, comme celui de mon mari, ne laissait transparaître ni la peine ni la joie, et encore moins le plaisir, alors que je pouvais tout lire sur celui de Julie. » (MA 67) Dans le récit de Man tout comme dans *Ru*, cette expression des sentiments, tout comme le fait d'apprendre à utiliser sa propre voix, mène à l'épanouissement du sujet féminin.

#### *Parler au nom de ceux qui sont sans voix*

Cette ode à la résilience féminine existe dans *Ru* également, puisque Thúy y dépeint toute son admiration pour l'histoire des paysannes vietnamiennes anonymes dont elle honore le sacrifice en racontant leurs peines et leurs renoncements. En plus d'évoquer leur façon de préparer des plats pour leurs maris et leur fils partis en guerre, dont plusieurs ont été tués ou emprisonnés, elle rappelle leur dur travail aux champs :

On oublie souvent l'existence de toutes ces femmes qui ont porté le Vietnam sur leur dos pendant que leur mari 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. Si elles avaient pris le temps de laisser le sommeil venir à elles, elles se seraient imaginé leurs fils réduits en mille morceaux ou le corps de leur mari flottant sur une rivière telle une épave. (RU 47-48)

Par l'entremise de la narratrice de *Ru*, l'auteure prête donc sa voix à ces paysannes vietnamiennes qui 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. » (RU 48) L'auteure veut rendre compte justement de ce qui est « inaudible », de ce qui ne s'entend pas comme les plaintes de ces veuves fatiguées, seules et accablées, à « l'échine arquée ». (RU 48) S'ajoute au tableau l'histoire de ces jeunes vietnamiennes nues et fragiles que la narratrice de *Ru* aperçoit un soir dans un restaurant, et à qui l'auteure cherche à rendre hommage : « car derrière ces corps de rêve et ces jeunes années de vie, elles portaient à leur tour le poids invisible de l'histoire du Vietnam, à l'instar des femmes au dos arqué. » (RU 131) Il s'agit ici de rendre visible ce qui n'apparaît pas, ce « poids invisible » dont l'effort passe complètement inaperçu.

De façon générale, Thúy aime faire parler l'anonyme dans sa volonté de donner une voix à ceux qui n'en ont pas de façon officielle. Elle fait voir cette tendance dans *À toi* en répondant à Janovjak sur l'importance d'être à l'affût de ce qui se passe non seulement dans les salons des puissants mais aussi dans la rue : « Aujourd'hui, avec tes mots et entre tes mots, » écrit-elle, en s'inspirant de l'incipit de *Un captif amoureux* de Jean Genet<sup>74</sup>, « je vois de la fumée, non pas seulement celle des explosions, mais aussi celle des poêles et des thés, des chaleurs qui ne font pas les manchettes. » (AT 15) Il s'agit ainsi de transmettre le silence du quotidien, de prêter la voix à ce qu'il y a d'anonyme. Il est, en ce sens, ce qui permet, comme le fait voir Daniel Castillo Durante, de « se soustraire aux représentations du

---

<sup>74</sup> Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986.

même<sup>75</sup> », de « déjouer les pièges d'une dialectique de reconnaissance<sup>76</sup> », ou ce qui pourrait être considéré comme une manière « transculturelle » d'appréhender le passé, c'est-à-dire une forme de résilience transculturelle pour un sujet dépossédé, qui lui permette d'éviter le dualisme d'un ressentiment. Car pour Thúy, semble-t-il, l'histoire, voire l'Histoire, se construit par ce qui se perd dans la mêlée ou ce qui n'est peut-être qu'une image singulière aperçue par quelqu'un au hasard.

L'auteure donne par ailleurs une voix à certains individus dans *Ru* en racontant leur histoire pour rompre le silence entourant leur mort passée inaperçue. Une vieille dame connue de la narratrice par exemple « 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. » (RU 48) L'expression « sans mémoire » est paradoxale dans la mesure où l'auteure donne justement une mémoire à ces événements en les immortalisant par le récit, en rappelant ces incidents singuliers qui finissent par constituer un tableau historique composé de voix multiples et silencieuses au départ, mais devenues audibles par l'écriture.

Dans le même ordre d'idées, la narratrice de *Ru* souligne l'importance de faire vivre l'histoire grâce aux souvenirs et aux anecdotes légués par la famille. « Mes parents nous rappellent souvent, à mes frères et à moi, qu'ils n'auront pas d'argent à nous laisser en héritage, mais je crois qu'ils nous ont déjà légué la richesse de leur mémoire », (RU 50) explique la narratrice. Faire parler l'histoire qui n'est pas dite s'inscrit ainsi dans un projet mémoriel de transmission par le récit, déjà établi par la famille de la narratrice. Ce projet

---

<sup>75</sup> Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2004, p. 58.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 59.

s'effectue presque comme dans une tradition de griots, mais il s'écarte toutefois de la lignée familiale car il récupère des éléments disparates, inconnus et « autres » qui traversent le récit.

### *La frivolité de la fiction*

La volonté qu'a Thúy de raconter et de faire raconter à ses narratrices est d'autant plus pertinente étant donné le contexte communiste vietnamien d'où proviennent les trois « conteuses » de son œuvre. La nécessité de dire et de dénoncer est forcément pressante là où la parole est interdite. Dans la première partie du roman *Man* par exemple, où il est davantage question de l'enfance de Man au Vietnam et de la vie de sa mère adoptive, cette interdiction de la fiction provoque un vif contraste avec l'acte de raconter de Man. Celle-ci accomplit son évolution vers la prise de parole superlative qu'est la publication d'un livre de recettes et d'histoires du Vietnam, tout en évoquant cet environnement oppressant interdisant toute liberté individuelle au temps où elle était enfant. Elle relate d'après ses souvenirs ces moments lorsque sa mère adoptive, une enseignante, lui donnait des leçons de français en puisant des exercices de grammaire dans *Une vie* de Maupassant :

Après chacune des phrases, il fallait faire une analyse logique, grammaticale et syntaxique. Avant de se coucher, Maman remettait le livre au fond de sa boîte métallique et l'enterrait dans une cachette. C'était le plus grand des secrets puisque les livres étrangers étaient bannis, surtout les romans, plus précisément la frivolité de la fiction. (MA 45)

S'allient donc ici la puissance de la fiction comme prise de parole à la puissance de la langue comme outil de communication. Le contraste entre le contexte de Man en tant que fillette et celui de Man en tant que femme adulte, nord-américaine et affranchie, est par ailleurs marqué par cette comparaison entre elle et Jeanne, protagoniste du roman de Maupassant ; celle-ci, romantique et idéaliste à sa sortie du couvent, est plutôt comme Man adulte, rêveuse, que comme Man fillette, obéissante, qui accepte son sort sans questionnements.

Le contraste s'intensifie par ailleurs par le souvenir des pages déchirées de fiction interdite remémorées à la vue de la bibliothèque du nouvel atelier. Lorsque Man voit les romans, elle se rappelle les feuilles des livres confisqués utilisées pour transporter la nourriture, qui étaient comme « des trésors enfouis » ou « des fruits interdits tombés du ciel » (MA 58) au dire de sa mère. Ce passage renforce par ailleurs l'idée de raconter la vie des héros anonymes, comme il a été mentionné plus haut. La narratrice y explique la fascination qu'elle avait pour *Les Misérables* de Victor Hugo à cause d'une de ses trouvailles :

Et puis, sans connaître le début ni la fin de l'histoire de Marius, des *Misérables*, je le portais en héros parce que, une fois, notre ration mensuelle de cent grammes de porc avait été drapée de cette phrase : « La vie, le malheur, l'isolement, l'abandon, la pauvreté sont des champs de bataille qui ont leurs héros ; héros obscurs plus grands parfois que les héros illustres... » (MA 58)

Les intertextes de ce passage ainsi que l'usage de l'ironie créée par le mot « frivolité » font en sorte qu'un pont s'établit entre l'auteure et les lecteurs, et par conséquent, qu'un contraste très net s'établit entre le contexte socioculturel à partir duquel écrit Thúy, et celui de la censure communiste que connaissent les personnages de *Man*. La question de la « frivolité » du roman lui-même est donc indirectement soulevée, mais la nécessité de dire et de raconter qu'il met en scène et qui le constitue en partie, fait comprendre que la fiction n'est pas frivole lorsqu'elle est nécessaire, et elle est surtout nécessaire lorsqu'elle est interdite.

### *Raconter dans l'assurance et le plaisir*

Bien que le trauma fasse partie du récit d'exil de Kim Thúy, l'auteure semble arriver à l'écriture par un autre chemin, un chemin qui se démarque toutefois de celui qu'auraient emprunté la plupart des auteurs dits migrants. En effet, et quoi qu'il en soit, l'auteure ne fait pas qu'écrire sur son exil ou sur les injustices d'un régime totalitaire ; elle parle aussi de son propre épanouissement, de sa joie de vivre, de son amour de la littérature, de la cuisine, de ses goûts musicaux, de ses voyages. Thúy franchit la frontière entre son passé et son présent

en pénétrant dans l'espace public ; de connivence avec son lectorat et sa société d'accueil, elle y affirme qu'elle évoque ses malheurs et ses faiblesses dans le plaisir. Elle invite par exemple la population à visiter son « jardin de mots » en ouvrant son propre jardin au public pour les Journées de la culture afin de partager sa vision « bucolique » de la littérature<sup>77</sup>. Cette vision se reflète dans ce passage décrivant les événements se déroulant dans la cour aménagée du restaurant du mari de Man :

Les étudiants, souvent aspirants auteurs ou poètes, se donnaient rendez-vous sur cette terrasse, sous les plants de courges géantes de Maman, pour écrire côte à côte, échanger un mot contre un autre ou rassurer ceux qui paniquaient devant la page blanche. Sans tambour ni trompette, dans l'intimité de cette oasis urbaine, des livres y ont été lancés et des textes régulièrement lus par leurs auteurs les nuits de pleine lune. (MA 82)

Thúy mentionne en entretien que, pour elle, la littérature est un luxe qui n'est pas donné à tous. La prise de parole dans ce contexte de bien-être, dans une société industrialisée, libre et en paix, est donc un plaisir plus qu'une nécessité, à moins de considérer le plaisir dans un tel contexte comme étant une nécessité. Thúy déclare d'ailleurs à quelques reprises à la presse qu'écrire *À toi* a été « jouissif<sup>78</sup> » et laisse entendre que son approche à la littérature en est une qui est jubilatoire et intuitive. Elle fait par ailleurs remarquer que dans le monde de la littérature, elle aime surtout la poésie, et qu'elle aborde celle-ci de manière sensible, se laissant aller aux sensations, aux impressions, lui permettant d'apprécier la poésie même dans une langue étrangère qu'elle ne comprend pas<sup>79</sup>. Elle fait souvent entendre en entretien que la littérature représente pour elle un plaisir, tout comme l'est le fait d'en discuter avec le public et les médias. Les trois protagonistes des œuvres de Thúy réussissent tous les trois à prendre parole publiquement avec confiance. Connaissant un départ chargé de contraintes et

---

<sup>77</sup> Radio Canada, arts et culture, « Les jardins fertiles de Kim Thúy, [en ligne], mis à jour le 26 septembre 2013, [http://ici.radio-canada.ca/emissions/medium\\_large/2013-2014/chronique.asp?idChronique=313999](http://ici.radio-canada.ca/emissions/medium_large/2013-2014/chronique.asp?idChronique=313999)

<sup>78</sup> Augustin Trapenard, « Exils », Entretien avec Pascal Janovjak, Kim Thuy, Sumana Sinha, Dinaw Mengestu, *Le Carnet d'or* par France culture, [en ligne] mis à jour le 03/12/2011, <http://www.franceculture.fr/emission-le-carnet-d-or-page-14-exils-2011-12-03>

<sup>79</sup> *Ibid.*

d'expériences troublantes, elles finissent cependant par s'affirmer avec aisance dans un contexte d'abord nord-américain, puis à l'étranger ; c'est donc la transformation de la prise de parole qui est mise en lumière chez Thúy.

### *La légitimité de la parole*

La prise de parole, de façon générale, implique forcément un questionnement par rapport au pouvoir qui l'alimente lorsque celle-ci se fait dans l'espace public, et par conséquent, elle interroge par le fait même sa propre légitimité. Dans une perspective pragmatique, la légitimité du discours de Kim Thúy en général serait d'abord donnée par la situation d'énonciation de l'auteure. Thúy écrit à la première personne et comme elle évoque souvent dans les médias les éléments autobiographiques de ses textes, les lecteurs prennent vraiment en compte « l'acte d'énonciation particulier qui porte ce je<sup>80</sup> », en l'occurrence, un « je » ayant connu toutes les difficultés citées précédemment. Par identification, les lecteurs confèrent à ce discours de migration sociale positive une légitimité parce que celui-ci porte les traces perceptibles de cette migration sociale positive : il est, en fait, le résultat de cette migration sociale positive. Que *Ru* soit autobiographique ou non, ou que les échanges de courriel dans *À toi* fassent référence à des événements véridiques ou non, le seul fait que Thúy prenne parole implique que les conditions de réussite de cet acte de langage existent, et donc, que sa prise de parole est légitime<sup>81</sup>. Selon les modalités d'une analyse discursive telles qu'exposées par Maingueneau, « [d]ès que l'œuvre se pose, elle pose aussi son droit à dire comme elle dit, à instituer son contrat comme légitime<sup>82</sup>. » Le fait que Thúy occupe tant d'espace dans les médias permet une meilleure appréhension de ses récits, et fait même

---

<sup>80</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 66.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 335.

partie intégrante de leur contenu. Les histoires d'immigration difficiles mais « réussies » qu'elle représente sont empreintes de sa prise de parole médiatique. Donc la parole de Thúy se distingue de la parole « migrante » parce qu'elle n'est plus liée à la seule survie de l'exilé muet, replié sur soi et marginalisé, mais parce qu'elle se prononce plutôt dans l'assurance et le plaisir qui sont associés à un contexte mondialisé de bien-être. Elle est doublement puissante parce qu'elle montre qu'elle détient le succès qu'elle représente.

### Chapitre III. Le discours de Kim Thúy

Il serait juste de rappeler d'abord à quoi se réfère ce concept de « discours littéraire » au centre de l'approche de Maingueneau<sup>83</sup>. Selon celui-ci, le discours littéraire « est une forme d'action, il est interactif, radicalement contextualisé, régi par des normes, dominé par un interdiscours<sup>84</sup> ». Le discours littéraire est aussi rattaché à des éléments non-verbaux et non-textuels qui dépassent largement le cadre de l'œuvre, qui sont en l'occurrence, l'expérience vécue par l'auteure, sa persona médiatique, ce que révèle l'auteure à la presse au sujet de sa vie personnelle, sa vision du monde, et ses goûts littéraires. Cette définition renforce ainsi l'idée développée au chapitre précédent concernant la prise de parole de Thúy. Premièrement, les conditions d'énonciation des trois œuvres de Thúy sont étudiées dans ce chapitre, afin, pour reprendre les mots de Maingueneau, de « restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées<sup>85</sup>. » Il s'agira également de voir dans les textes de Thúy comment s'établit le principe dialogique inspiré par Bakhtine<sup>86</sup> qui caractérise cette notion d'interactivité du discours.

#### *La scène d'énonciation*

Il faut préciser que la scène d'énonciation n'est pas la même pour *Ru*, *À toi* et *Man*, car les conditions d'énonciation pour chacune de ces œuvres sont différentes. Toujours selon Maingueneau, ces conditions sont par exemple le statut de l'écrivain, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre et les modes de circulation des énoncés. Ces éléments contextuels ne sont pas considérés extérieurs à l'œuvre. Au contraire,

---

<sup>83</sup> Dominique Maingueneau, « L'Analyse du discours et l'étude de la littérature », dir. Simone Bonnafous et Malika Temmar, *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, coll. « Les Chemins du discours », 2007, p. 109-120.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

<sup>86</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975].

ils en font partie et constituent ce que Maingueneau appelle « l'institution discursive », qui implique « le mouvement par lequel s'institue le discours, à la fois en instaurant progressivement un certain monde dans son énoncé et en légitimant la scène d'énonciation et le positionnement dans le champ qui rend cet énoncé possible<sup>87</sup>. » Ainsi, comme « le texte est la gestion même de son contexte<sup>88</sup> », les œuvres de Thúy sont le fruit non seulement de son imagination et de sa culture, mais aussi de son rôle dans la société, de son commerce et de ses stratégies de marketing, de son expérience personnelle et d'autres éléments du genre. De même, le contexte transculturel qui rend ce discours possible est différent de celui des auteurs migrants des années précédentes, du moins sur le plan de l'histoire littéraire. Le statut d'écrivain de Thúy n'est pas le même au moment où paraît son premier ouvrage, *Ru*, alors que l'auteure n'a encore aucune notoriété, qu'au moment où elle publie *À toi* ou *Man*, tout comme le genre de chaque œuvre est différent.

#### *La scène d'énonciation de Ru*

Premièrement, le roman *Ru* suscite un questionnement quant à son genre. Est-ce un roman autobiographique ? Il l'est effectivement selon certains critères, mais non selon ceux de l'auteure, qui déclare avoir romancé sa propre histoire, en empruntant ça et là à des anecdotes qui lui ont été racontées ou à des attitudes d'individus appartenant à son milieu. Thúy affirme par ailleurs avoir choisi de donner libre cours à sa prose, et déclare que l'étiquette « autobiographique » aurait été injuste car elle se sentirait ainsi coupable d'avoir omis d'intégrer certains membres de sa famille dans le récit ou d'avoir trop modifié le cours des événements. Dusillant-Fernandes croit par exemple que *Ru* « s'impose comme un roman autobiographique où se succèdent et s'entrecroisent des fragments narratifs portant sur

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 111.

un lieu, une personne, une scène<sup>89</sup> », en rappelant que de toute manière, « dans un roman autobiographique l'homonymat auteur / narrateur / personnage n'est pas respecté<sup>90</sup> ». Le roman serait ainsi considéré autobiographique sans que l'appellation ne soit fausse.

Quant à la scénographie de *Ru*, c'est-à-dire la scène « par laquelle l'œuvre elle-même définit la situation de parole dont elle prétend surgir<sup>91</sup> », il s'agit d'une narratrice homodiégétique ayant fui par bateau son pays sous régime communiste, et qui s'adresse d'abord et avant tout à un public québécois contemporain, un certain nombre d'années plus tard. Plusieurs éléments font en sorte que le texte de *Ru* est fortement embrayé dans son énonciation, dont le fait qu'il contient de nombreux déictiques, à la fois pronoms et indicateurs temporels et spatiaux, tout comme des dates et des noms de lieux, qui renforcent justement le lien à l'expérience particulière de l'auteure et les contextes socioculturels qui constituent son vécu. La narratrice alterne d'ailleurs entre le je pour narrer les événements de son enfance à Saigon et sa vie québécoise, et le nous quand elle relate les événements de son exil en bateau et les détails de son expérience dans le camp de réfugiés en Malaisie, se plaçant ainsi véritablement dans un rôle de porte-parole des *boat people*. Ce nous constitue d'ailleurs un embrayage énonciatif marquant : « 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 », (RU 15) ou encore : « Durant nos premières nuits de réfugiés en Malaisie, nous dormions directement sur la terre rouge, sans plancher. » (RU 24)

Mais d'abord il y a l'inscription du je de la narratrice dans l'histoire du Vietnam, dans une temporalité plus vaste. Le récit s'ouvre avec cette phrase : « Je suis venue au monde pendant l'offensive du Têt, aux premiers jours de la nouvelle année du Singe, lorsque

---

<sup>89</sup> Valérie Dusaillant-Fernandes, *loc. cit.*, p. 76.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>91</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, p. 15.

les longues chaînes de pétards accrochées devant les maisons explosaient en polyphonie avec le son des mitraillettes », (RU 11). Aussi, la naissance de la narratrice s’ancre dans une chronologie bien précise, celle des événements de la guerre du Vietnam, puis celle, plus vaste, du calendrier astronomique chinois. La première phrase annonce bel et bien un récit fortement ancré dans l’acte de parole de la narratrice (et de l’auteure à la fois), qui situe son rôle aussi bien que son discours dans le cours de l’histoire entourant les événements de cette guerre, et donc dans un contexte socioculturel bien déterminé. La phrase ci-dessous situe encore davantage le récit dans son énonciation, le plaçant dans un contexte plus large, en évoquant le passage du temps entre les événements qui constituent le récit et le moment d’énonciation, ce qui donne justement au récit une temporalité en inscrivant même son énonciation dans la chronologie des événements :

Certes, nombreux ont été les revirements depuis que les chars d’assaut ont roulé pour la première fois dans la rue longeant notre maison, en 1975. Depuis, j’ai même appris le vocabulaire communiste de nos anciens assaillants parce que le mur de Berlin est tombé, parce que le rideau de fer a été levé, parce que je suis encore trop jeune pour rester accablée par le passé. (RU 42)

La narratrice révèle ici ce qui rend possible l’énonciation de son récit en évoquant cette société en transformation qui lui permet de revisiter les lieux de son enfance qu’elle a dû fuir, et qui lui permet, ultimement, de prendre parole.

Par ailleurs, les lieux nommés dans le récit sont fort nombreux : Saigon (RU 11), ville natale de la narratrice, le golfe du Siam (RU 12), les rives de Rach Già (RU 15), le zoo de Granby (RU 32) le pont Long Biên qui traverse le fleuve Rouge à Hanoi (RU 39), les pics montagneux de Hoa Lu (RU 45), le delta du Mékong (RU 47), Damang (RU 88) un restaurant chinois de la rue Côte-des-Neiges (RU 97), sont autant d’endroits précis qui permettent de mieux ancrer le récit dans son énonciation en recouvrant le vaste territoire qui le constitue, qui s’étend du sud du Vietnam (lieu de naissance de la narratrice et de l’auteure)

au nord du Vietnam (lieu connu uniquement à l'âge adulte), jusqu'à un endroit très précis de Montréal, ville de résidence de la narratrice et de l'auteure à l'instant où la narratrice narre et l'auteure rédige respectivement le récit. C'est, par ailleurs, la rue où l'auteure a tenu sa propre activité de restauration. Ces lieux divers constituent à la fois la topographie de la vie de la narratrice comme de l'auteure, et contribuent à construire cette « relation au destinataire construite à travers l'œuvre », considérée par Maingueneau comme étant l'une des conditions d'énonciation énumérées plus haut. En proposant cette topographie précise, l'auteure établit par l'entremise de la narratrice ce contrat de sincérité qu'évoque Maingueneau<sup>92</sup> et dynamise en même temps son dialogue avec les lecteurs.

La description détaillée du camp de réfugiés en Malaisie contient plusieurs données et agit également en ce sens. Le moment d'énonciation, survenant plusieurs années après l'énoncé, lie le nous des *boat people* à un discours officiel. Cette maîtrise du discours officiel composé de données charge Thúy du rôle de porte-parole du groupe et fait en sorte qu'elle est à la fois le sujet parlant et la locutrice de l'énoncé au sens où le démontre Maingueneau, dans la mesure où elle devient ici « l'instance qui en prend la responsabilité<sup>93</sup>. » Le passage commence par une description objective car extérieure : « La Croix-Rouge avait construit des camps de réfugiés dans les pays voisins du Vietnam pour accueillir les boat people, ceux qui avaient survécu au voyage en mer » (RU 24) explique la narratrice, se distanciant du nous de par cette référence objective au Vietnam, mais surtout en s'excluant momentanément du groupe par l'emploi de l'expression « les boat people ». Ce regard objectif et extérieur consolide la double appartenance de l'auteure, qui, comme mentionné au chapitre précédent, fait d'elle le témoin idéal. D'un point de vue de l'énonciation, cette distanciation

---

<sup>92</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, p. 311.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 159.

momentanée du nous la rapproche du vous, c'est-à-dire des lecteurs, en établissant une connivence sur le plan de la temporalité (la narratrice rapporte les faits a posteriori, donc dans l'ici-maintenant), de même que sur le plan de la perspective (le regard externe et « officiel », qui la place du même côté que d'autres observateurs extérieurs).

La narratrice reprend le nous, mais en continuant toutefois de divulguer des données officielles. « Alors nous nous sentions bénis d'être parmi les deux mille réfugiés de ce camp qui n'en devait desservir que deux cents » (RU 24) déclare-t-elle, en reprenant encore une fois le registre du discours officiel. La distanciation du regard extérieur est toutefois contrebalancée par ce « nous » qui est réintroduit, et qui ancre l'énoncé dans les événements de manière subjective ; celui-ci pourrait par ailleurs produire un effet de distanciation par rapport aux lecteurs étant donné le caractère exclusif du nous, mais il suscite un rapprochement par empathie. Ce double jeu est d'ailleurs constant dans tout le passage qui relate la vie au camp de réfugiés en Malaisie. La narratrice, à la fois près des événements qu'elle relate, et près des destinataires à qui elle raconte ces événements, s'avère un témoin exemplaire comme le démontre l'énonciation.

La narratrice de *Ru* se rapproche par ailleurs des destinataires de son discours en livrant des détails de sa vie intime et familiale, comme par exemple l'autisme de son fils. Ces détails correspondent à ceux que partage l'auteure en entretien. L'énonciation du passage où elle donne ces informations sert par ailleurs à renforcer cette relation avec les lecteurs : « Je n'ai pas crié ni pleuré quand on m'a annoncé que mon fils Henri était emprisonné dans son monde, quand on m'a confirmé qu'il est de ces enfants qui ne nous entendent pas, qui ne nous parlent pas, même s'ils ne sont ni sourds ni muets. » (RU 17) Ce je intime se construit au fil du récit de la même façon que le nous des exilés, c'est-à-dire en connivence avec le destinataire, en faisant appel à son humanité et à sa compassion.

*La scène d'énonciation de À toi*

Ce deuxième ouvrage de Thúy est coécrit avec l'auteur suisse, Pascal Janovjak. L'auteure parle ici en son propre nom, quoique ceci ne veuille pas dire que ce qui est raconté est plus véridique que ce qui est raconté dans *Ru*. Les détails personnels du je de Thúy dans *À toi* correspondent tout de même en plusieurs points à ceux de la narratrice de *Ru*, dont les références à sa famille, à l'exil, à sa fuite dans la cale du bateau (à propos de laquelle l'auteure affirme faire des présentations dans des écoles élémentaires), à la fillette timide qu'elle a été, à son romantisme, à son rêve de devenir auteure qui s'est réalisé. Le statut de l'auteure est ici celui d'une auteure affirmée, récipiendaire de plusieurs prix littéraires, bien connue du public québécois, et dont ce même public connaît déjà la persona publique. Le statut du coauteur est toutefois celui d'un écrivain peu connu de ce même public et peut donc constituer ici une curiosité, une incitation à relire Thúy en relation avec un autre je. Cet échange épistolaire contemporain construit une juxtaposition de petits récits de deux auteurs qui influe sur cette relation au destinataire assez complexe qui est construite à travers l'œuvre. Thúy s'adresse dans un premier temps à l'auteur Pascal Janovjak. Il y a ainsi deux destinataires au discours de Thúy dans cet ouvrage, Janovjak, qui représente l'interlocuteur immédiat du je, ainsi que le lecteur. C'est en quelque sorte un je et un tu qui se parleraient au niveau du récit ou de l'histoire, c'est-à-dire comme une énonciation narrative, selon les théories de Benveniste et de ses successeurs, mais qui ne serait toutefois pas « dissociée de la situation d'énonciation<sup>94</sup> ». Les deux auteurs soutiennent, en effet, qu'une véritable rencontre entre eux a bel et bien eu lieu, et que ce projet d'écriture qu'est *À toi* est né de cette rencontre. Ils y font référence, tout comme ils font référence à leur réalité, leur contexte

---

<sup>94</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, p. 119.

personnel respectif qui traverse le récit de chacun, c'est-à-dire leur topographie respective, leur passé respectif.

À un deuxième niveau, les voix de Janovjak et de Thúy constituent chacune le je d'un auteur qui s'adresse à un vous lecteur, en formant une sorte de double discours, qui est également bien ancré dans la situation d'énonciation. Le registre intime entre les interlocuteurs immédiats fait en sorte que le vous lecteur devient un tu, à la manière d'un journal intime ou d'un blogue, créant encore ici une connivence par ce ton de rapprochement qui découle également du titre de l'ouvrage. Ce qui est maintes fois caractérisé par les auteurs en entretien comme étant un « coup de foudre littéraire » (c'est-à-dire l'histoire qui se joue entre les deux correspondants), est donc, de surcroît, ancré dans la situation énonciative par deux interlocuteurs au lieu d'un seul.

Les anecdotes, les fabulations et les souvenirs qui sont racontés par Thúy et Janovjak constituent un récit composé de plusieurs morceaux, enchâssé dans une situation censée être réelle. Dans le cadre de l'existence des deux auteurs se trouve l'ancrage temporel de chaque courriel : la date, l'heure, et parfois le lieu où le message a été rédigé. Certes, l'effet de cet échange semble hyper réel puisqu'il se fait un peu dans le désordre, étant donné que parfois le même correspondant écrit deux ou trois fois de suite, et que les thèmes surgissent au hasard et au fil des échanges, notamment la danse, la violence et la fiction, comme dans les premiers courriels du livre par exemple.

#### *La scène d'énonciation de Man*

*Man*, contrairement à *Ru*, n'est pas considéré autobiographique. Quoiqu'il y ait quelques correspondances entre la narratrice et l'auteure, *Man* n'est pas l'alter ego de Kim Thúy comme l'est à bien des égards la narratrice de *Ru*. Concernant le statut d'écrivain et les

modes de circulation des énoncés, la situation contextuelle de ce roman est plus ou moins la même que pour *À toi*, sauf que l'auteure est, au moment de publier ce livre, encore mieux connue du public, et sa persona médiatique, mieux établie. Le genre se veut romanesque, et la relation au destinataire qui se construit à travers l'œuvre est celle d'une narratrice homodiégétique s'adressant à un public, encore une fois, d'abord et avant tout québécois et contemporain, de par la langue et le lexique (des mots comme « soccer » par exemple) et les références géographiques et culturelles. Il s'agit encore une fois d'une femme vietnamienne timide qui apprend graduellement à s'intégrer à la société québécoise, comme dans *Ru*, bien que les circonstances de l'immigration soient différentes dans les deux cas.

L'auteure, reconnue pour sa culture vietnamienne et son témoignage de *boat people*, est devenue en quelque sorte porte-parole des Vietnamiens au Québec, tout comme le devient Man. L'auteure insère par ailleurs des mots et des expressions de langue vietnamienne avec leur traduction française dans les marges de ce roman. Ce geste didactique constitue un rapprochement avec le destinataire et sert encore une fois à embrayer le récit dans la situation énonciative car il n'a, semble-t-il, aucun lien avec la narration homodiégétique de Man. Ces mots suivent l'histoire en parallèle mais demeurent, en fait, enfermés dans l'énonciation.

Il y a dans *Man* moins d'ambiguïté entre la fiction et la réalité et par rapport aux référents des déictiques étant donné que l'univers est déclaré comme étant entièrement fictionnel. L'embrayage dans l'énonciation se fait tout de même de manière dialogique. Le personnage de Man, en livrant un aspect important de l'enseignement qu'elle a reçu comme enfant, éclaire bien le propos dont il est ici question : « Nous étions notés autant sur le fond que sur la forme, car la calligraphie traduisait aussi bien l'idée que l'intention et le respect. » (MA 88) Autant affirmer à l'instar de Maingueneau que le dire traverse le dit.

### *Le dialogisme chez Thúy*

Les textes de Thúy sont fortement orientés vers l'autre. Cette orientation est d'ailleurs l'une des caractéristiques essentielles du discours établies par Maingueneau<sup>95</sup>. Chez Thúy cela se traduit notamment par la dédicace de *Ru*, qui annonce d'emblée un dialogue avec la société d'accueil de l'auteure, puisque le récit est offert aux « gens du pays ». (RU 9) Ce n'est pas par hasard que Thúy dédie son livre *Ru* aux Québécois. Outre la topographie québécoise détaillée, plusieurs références québécoises et canadiennes s'y retrouvent, du sirop d'érable à la danse des canards. Thúy semble parler à un vous québécois. Elle établit par ailleurs un rapprochement entre son pays d'origine et son pays d'accueil : « Comme au Canada, le Vietnam avait aussi ses deux solitudes. » (RU 88) C'est donc à une société en particulier qu'elle s'adresse. Bien que son œuvre ne soit pas proprement politique, Thúy aborde dans son dialogue avec les Québécois certaines problématiques sociétales comme le racisme, qui, malgré tous les « anges » rencontrés, n'a pas été absent de son expérience :

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 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. (RU 88)

Son interpellation du lecteur québécois n'est pas directe, mais elle souligne tout de même non seulement le pouvoir d'inclusion manifesté chez les uns (qu'elle compare à des « anges » accueillants RU 32), mais aussi celui d'exclusion discursif et médiatique manifesté par les autres.

Outre le fait que ce dialogue avec les Québécois amorcé par la parution de *Ru* est maintenu dans les deux autres textes publiés par la suite, la forme épistolaire de *À toi* privilégie cette orientation vers l'autre de manière particulière. Ce livre commence en effet par les mots de l'un, en se concluant par ceux de l'autre, et si l'échange s'ouvre sur un

---

<sup>95</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, p. 30.

courriel de Janovjak, c'est, semble-t-il, parce que Thúy cède d'entrée de jeu la parole à autrui. Alors que Janovjak soliloque peut-être un peu plus que sa co-auteure en filant son récit autour de certains mots ou certaines idées de Thúy, celle-ci lui pose davantage de questions, en insistant sur l'échange et en adoptant dans tout le livre le rôle de celle qui aiguillonne l'autre correspondant : « Je ne sais pas quel nom de ville je choisirais, mais j'aime Rumor... C'est joli, tu ne trouves pas ? » (AT 31)

Elle fait constamment allusion à son interlocuteur immédiat dans sa correspondance, en construisant leur lien par les mots qu'elle emploie. Par exemple, elle commence son courriel du 3 octobre par « En attendant des nouvelles de toi hier », (AT 15) organisant ainsi la temporalité de son récit autour de la figure de son correspondant, en intégrant les actes de ce dernier dans son propre courriel. Elle rebondit toujours sur ce qu'énonce Janovjak, comme dans son courriel du jour suivant, soit le 4 octobre, où elle se réfère à l'anecdote que raconte Janovjak : « Je crois que ceux qui ont couché avec l'horreur cherchent à côtoyer la pureté ou une certaine innocence afin d'en revenir... de réduire justement cette distance dont tu parles », écrit-elle. (AT 17) Thúy construit véritablement son texte autour de l'autre et place cette présence d'autrui non seulement au centre de son énonciation, mais de son énoncé même, comme le démontre son emploi de l'impératif à la phrase suivante : « Alors, ne bouge pas, reste, afin de lui donner le temps de marcher jusqu'à toi, jusqu'à la lumière, jusqu'à l'humain qu'il était » (AT 17) conseille-t-elle à Janovjak concernant son malaise par rapport à un ami auteur dont les souffrances racontées se sont avérées réelles. Elle termine le courriel suivant par une question à son correspondant, et les deux courriels suivants consistent uniquement des phrases interrogatives, comme celle-ci par exemple : « Alors Pascal, qui est Janovjak ? » (AT 24) Ces interrogations qui ponctuent la correspondance de Thúy en particulier, orientent clairement son discours vers l'autre, tout comme ces quelques « tu

sais » et autres expressions qui marquent la conversation. Ses questions se font plus nombreuses et insistantes vers la fin du livre, dans un registre amoureux.

C'est en vertu de ce registre que l'auteure évoque ce besoin de l'autre pour poursuivre sa correspondance de même qu'elle effectue une projection idéale : « Où es-tu ? Est-ce que tu dors dans une chambre semblable à la mienne ? Est-ce la 602, comme moi ? J'ai mille choses à te raconter mais, sans tes mots, je semble perdre ma voix... » (AT 157) Ce rapport épistolaire engendre même parfois des fabulations et déclenche des questionnements rhétoriques car ces derniers demeurent sans réponses. Le registre proprement amoureux se fait bien sentir à la fin du livre notamment, alors que la correspondance tire à sa fin et que le lien unissant les coauteurs s'effrite graduellement : « Ta vie continue, pendant que je me perds...pendant que je nous perds » écrit Thúy. (AT 162) Les questions à caractère rhétorique se multiplient d'ailleurs à un rythme de plus en plus soutenu, en maintenant le registre amoureux par la longueur de l'une et l'absence de l'autre ; elles ne servent donc plus à assurer le fil de l'entretien comme au début du livre, mais demeurent orientées vers l'autre.

### *Que sais-je sur le Vietnam ?*

Thúy ne fait pas que décrire son « Ici » en terre d'accueil ; elle partage aussi sa culture d'origine. L'auteure semble se donner pour mission de faire connaître la langue, la culture et l'histoire du Vietnam aux lecteurs francophones. Dès le deuxième tableau de *Ru* par exemple, il y a dans l'énoncé une traduction et une explication de son nom et de celui de sa mère : « Mon nom est une simple variation du sien puisque seul un point sous le *i* me différencie d'elle, me distingue d'elle, me dissocie d'elle. J'étais une extension d'elle, même dans le sens de mon nom. En vietnamien, le sien veut dire "environnement paisible" et le

mien, “intérieur paisible”. » (RU 8) L'accès à l'univers de l'auteure par les lecteurs est ainsi facilité par toutes ces clarifications ; l'auteure aborde l'énonciation de son récit comme si elle racontait une histoire à un groupe d'individus particulier, c'est-à-dire comme si elle transmettait explicitement des informations pour mieux contextualiser son histoire. La traduction revient à plusieurs moments dans le récit et semble véritablement renforcer cette orientation. La traduction et la définition de certains termes vietnamiens, comme les différentes façons d'aimer qu'énumère Thúy viennent définir davantage l'acte de langage de l'auteure en tant que geste didactique. L'auteure explique :

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 (*thuông*), aimer amoureuxment (*yêu*), aimer avec ivresse (*mê*), aimer aveuglément (*mù quang*), aimer par gratitude (*tinh nghĩa*). Il est donc impossible d'aimer tout court, d'aimer sans sa tête. (RU 104)

L'auteure enseigne la langue vietnamienne dans *Man* également. Non seulement le récit est-il rythmé par ces thèmes écrits dans la marge en vietnamiens et en français, mais la narratrice ne cesse de traduire des mots vietnamiens afin de permettre au lecteur francophone d'avoir une meilleure compréhension du contexte. En évoquant la seule leçon de français que sa mère adoptive avait reçue, Man dresse un parallèle avec son propre apprentissage du français auprès de sa mère adoptive : « C'était mon premier mot de français, “londi”. En vietnamien, *lon* signifie canette et *di*, partir. Ces deux sons ensemble en français font “lundi” dans l'oreille d'une Vietnamienne », explique-t-elle. (MA 11) De même, après sa rupture avec son amant, Man donne cette autre leçon de vietnamien dans le contexte de son sentiment de perte : « Heureusement, la langue vietnamienne ne comporte pas de temps de verbe. Tout se dit à l'infinitif, au temps présent. Ainsi, il m'était facile d'oublier d'ajouter “demain”, “hier” ou “jamais” à mes phrases pour que la voix de Luc redevienne sonore. » (MA 139-140) Ces leçons de langue débouchent rapidement sur des leçons de culture qui

contextualisent la prise de parole de la narratrice (et de l'auteure) et définissent ces notions transférées d'une culture à l'autre, comme la traduction vietnamienne du terme « belle-mère », qui veut littéralement dire à la fois « mère froide » et « mère galeuse » (MA 23).

S'ajoutent à ces leçons des leçons d'histoire comme celle-ci dans *Ru*, par exemple :

La langue du nord du 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 exprimer 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. (RU 88-89)

Cette orientation didactique est particulièrement dialogique dans la mesure où le destinataire devient plus présent car il se fait attribuer indirectement des caractéristiques par le discours, c'est-à-dire qu'il est ignorant par rapport à la culture vietnamienne, et puisqu'il choisit de lire le récit, il est probablement curieux d'en apprendre sur le sujet.

#### *La présence d'autrui dans la narration de Man*

Le concept d'interactivité présenté par Maingueneau s'inspire du dialogisme de Bakhtine<sup>96</sup> et sert à décrire des phénomènes d'hétérogénéité énonciative tels que le discours rapporté, l'ironie, les guillemets, et certains éléments d'articulation textuelle, d'argumentation et d'interaction conversationnelle<sup>97</sup>. Cette orientation essentielle vers autrui est percevable de façon évidente dans *Ru*, sorte de témoignage autobiographique dédié à la société d'accueil, et dans *À toi*, récit coécrit de forme épistolaire, mais les traces de la présence d'autrui sont également présentes dans *Man*, œuvre de fiction. L'instance narrative fait preuve d'un bon nombre de ces phénomènes d'hétérogénéité énonciative, comme dans le contexte de la didactique des langues. Par exemple, la narratrice décrit de façon hétérodiégétique et omnisciente l'apprentissage culinaire de sa mère adoptive lorsque celle-ci

---

<sup>96</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*

<sup>97</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, p. 29.

était enfant : « les filles apprenaient donc à mesurer la quantité d'eau pour le riz avec la première phalange de l'index, à tailler les "piments vicieux" [...] avec la pointe du couteau pour les transformer en fleurs inoffensives, à éplucher les mangues de la base à la pointe pour ne pas contredire le sens des fibres... ». (MA 12) L'usage des guillemets qui entourent « piment vicieux » sert bien sûr à indiquer que l'expression est traduite littéralement du vietnamien. L'expression est suivie du terme vietnamien entre parenthèses, encore une fois, dans un geste didactique. Mais comme la phrase se situe dans un paragraphe décrivant le rôle de l'art culinaire dans la séduction du mari et se termine par des points de suspension, cela devient une marque d'ironie, ou un double-sens, renforcé par le choix du mot « contredire », évoquant la relation humaine ; la phrase peut ainsi se lire comme une leçon de moralité (de soumission, plus précisément) féminine, transmise de la mère à la fille qui apprend à cuisiner. Cette idée peut toutefois se lire comme un deuxième discours de l'auteure qui soutient la leçon de cuisine. Cette leçon donnée à la mère est par ailleurs racontée par la narratrice qui est dans ce passage, hétérodiégétique, ce qui renforce l'hétérogénéité énonciative. Dans le même ordre d'idées, l'expression « boat people » en caractères italiques employée dans le passage où la narratrice décrit sa première rencontre avec celui qui deviendrait son mari est soulignée à cause de son origine étrangère, mais acquiert évidemment un sens ironique du moment où le lecteur connaît l'auteure et son autobiographie, et qu'il a peut-être lu *Ru*.

### *L'interdiscours*

Selon Maingueneau, l'une des caractéristiques essentielles du discours est qu'il est pris dans un interdiscours, c'est-à-dire « à l'intérieur d'un univers d'autres discours à travers

lequel il doit se frayer un chemin<sup>98</sup>. » Il en est ainsi pour les trois ouvrages de Thúy, où se mêlent des éléments de divers types de discours, dont le discours plus mélancolique de la littérature migrante et le discours officiel concernant les *boat people* dans *Ru*, par exemple, ou encore celui plus intime du journal ou de la littérature épistolaire dans *À toi*. Il y a également, à la fois dans *À toi* et dans *Man*, ce discours postcolonial qui interroge le passé en faisant remarquer les effets pervers de la colonisation. Par exemple : « Dany Laferrière a écrit que le travail d'un colonisateur est d'amener le colonisé à avoir honte de lui-même. Cet énoncé explique peut-être la fascination que nous avons pour le Blanc. Les Vietnamiens disent d'une fille : elle est belle comme une Blanche », (AT 26) écrit Kim Thúy à Pascal Janovjak dans *À toi*, s'entretenant ainsi avec le colonisateur et Laferrière à la fois. La narratrice de *Man* propose un discours semblable en racontant en quoi sa mère adoptive a été impliquée dans les événements du début de la guerre du Vietnam :

Maman a vu sa vie se renverser au son du premier tir d'une embuscade entre deux rives, entre l'Est et l'Ouest, entre la résistance qui réclamait l'indépendance et le régime en place qui enseignait aux élèves aux yeux bridés à dire "nos ancêtres, les Gaulois" sans y voir d'incohérence. (MA 27)

L'intégration du discours postcolonial à la trame narrative de *Man* est une façon de poursuivre ces dialogues avec les théoriciens de la critique postcoloniale.

En ce qui concerne le discours littéraire, les auteurs interpellés par le discours de Thúy sont nombreux. Maingueneau présente le concept d'interdiscours comme englobant celui d'intertextualité. Le phénomène intertextuel est particulièrement intéressant dans *À toi*, dans la mesure où de nombreuses références à des œuvres, à des auteurs, à des chansons, entourent, soulignent ou accompagnent les anecdotes et les idées de Thúy et de son coauteur, et construisent le discours. Ces références dans *À toi* permettent l'irruption de « l'histoire » dans le « discours » assez facilement. Contrairement à ce que présente Maingueneau à ce

---

<sup>98</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, p. 30.

sujet<sup>99</sup>, la forme épistolaire de *À toi* facilite ce passage, même lorsqu'il n'y a pas citation. À l'exception d'un poème de Hossein Sharang cité en entier par Thúy (AT 98), les références sont claires mais il y a peu de citations directes. Les allusions aux ouvrages ou aux auteurs cités par Thúy servent toutefois à ériger son propre discours littéraire, comme des morceaux sur lesquels s'appuient ses idées, ou même comme des déclencheurs d'idées, d'images, d'opinion, comme dans ce passage où elle fait encore une fois allusion à Genet : « Jean Genet a raison d'écrire qu'un voleur n'a pas peur parce qu'il vole, mais parce qu'il a volé. Je vis cette peur de cambrioleur, et non celle du futur père de famille à la recherche d'un havre. Pourtant cette fragilité est peut-être la même, discrète mais omniprésente. » (AT 52-53)

Il est intéressant de noter que les intertextes dans *Man* sont insérés dans le texte surtout sous forme de citations, suivies d'appels renvoyant à des notes infrapaginales. Les citations sont très souvent des strophes de poèmes ou de chansons, des vers cités en vietnamiens ou en anglais pour la plupart, puis traduits en français. Ceux-ci font partie du discours hétéroclite de la narratrice, comme des matériaux de bricolage. Après avoir rencontré Luc, Man décrit ainsi son coup de foudre :

Si mes mâchoires n'avaient pas été coincées et mes bras, liés, je lui aurais peut-être cité ces vers de Rumi qui avaient soudain surgi dans ma tête.

*A fine hanging apple  
In love with your stone,  
The perfect throw that clips my stem.*

Une jolie pomme suspendue  
En amour avec votre galet,  
Le lancer parfait qui coupa mon pédoncule. (MA 87)

Dans la perspective polyphonique de Bakhtine, cette voix du poète Rumi que la narratrice fait intervenir dans son récit est peut-être surprenante lorsqu'elle est associée au personnage

---

<sup>99</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, p. 125 : « On ne passe pas, en effet, sans difficulté d'un système énonciatif en prise sur la situation d'énonciation à un système qui repose sur une rupture avec cette situation d'énonciation. »

de la narratrice, mais moins lorsqu'elle est associée à celle de l'auteure. Ce genre d'intertexte fréquent dans *Man* est un autre exemple du double discours. Les notices bibliographiques en bas de page auxquelles se réfèrent les appels suivant ces nombreuses citations de vers sont un autre exemple de gestes détachés de la narration qui demeurent dans l'énonciation et donc dans le discours entre l'auteure et le lecteur. Alors que plusieurs romanciers imbriquent des citations d'œuvres littéraires dans leur texte sans référence, Thúy situe chacune des citations employées par Man la narratrice dans son cadre réel et institutionnel, situant en même temps son propre roman, *Man*, à l'intérieur du champ littéraire qu'elle crée par ces références littéraires.

#### Chapitre IV. Le renouveau et le pouvoir du rêve

Et le moment-clé, c'est quand je me suis vue dans le regard de ces gens. Je ne me suis jamais sentie aussi belle qu'à ce moment-là, ni même après d'ailleurs. C'est là que je suis devenue Canadienne. Une autre personne. Ma seconde naissance.

- Kim Thúy<sup>100</sup>

Le thème du renouveau est très présent dans *Ru* et *Man*, récits qui portent sur la migration, mais il est aussi souvent évoqué par Thúy dans *À toi* : « Et si la fin de cette histoire commençait par le début d'une nouvelle vie, celle de l'enfant qui portera ton nom ? » (AT 22), écrit-elle à Janovjak, comme dans un espoir de faire naître la paix de la guerre et le bonheur du malheur. En plus de déclarer son immigration au Québec comme ayant été une « deuxième naissance », (AT 138) elle montre sa fascination pour les grandes transformations de la vie, les changements de cap, les réinventions de soi. Elle confie à son correspondant : « Tu m'appelles Kim, comme tout le monde, alors que je m'appelle Thúy. Pendant longtemps, j'ai envié les Françaises de pouvoir porter le nom de leur époux, comme une nouvelle peau, une nouvelle page, un nouveau visage ». (AT 26) Bien que chez Thúy, le thème du renouveau ait diverses facettes qui ne sont pas toujours mises en lumière dans les œuvres dites migrantes comme la renaissance justement, les nouvelles opportunités, et la réinvention de soi, il comporte également certains aspects évoqués dans d'autres récits d'exil illustrant davantage les douleurs de la réadaptation, la difficulté d'adopter de nouveaux codes culturels, et l'incompréhension face aux nouveaux référents.

---

<sup>100</sup> Kim Thúy, « Ma seconde naissance », *Moments clés de Radio Canada/ Canada Writes* [en ligne], mis à jour le 16 janvier 2014, <http://momentscles.radio-canada.ca/mediadetail/17946073-Kim%20Thuy%20-%20Auteur%20/%20Author?offset=130>

### *La crainte de disparaître*

C'est peut-être d'abord la crainte d'oublier ses origines et ce qui fonde son propre noyau identitaire qui crée des obstacles dans l'adoption d'une nouvelle culture, celle du pays d'accueil. Le passage du temps provoque en effet chez Thúy le sentiment d'oublier des éléments de son passé. L'idée que les grandes difficultés surmontées soient complètement effacées inspire à la narratrice de *Ru* cette remarque par rapport à la disparition d'un bracelet en plastique rose dans lequel ses parents avaient caché leurs diamants d'économie et qui avait été volé par la suite par un cambrioleur :

Absolument plus personne ne connaîtra la vraie histoire de ce bracelet rose une fois que l'acrylique se sera décomposé de poussière, une fois que les années se seront accumulées en milliers, en centaines de strates, car après seulement trente ans je ne vous reconnais déjà plus que par fragments, par cicatrices, par lueurs. (RU 142)

Enfin, c'est un élément de nostalgie qui pourrait paraître « migrant » selon la définition de Janet Paterson<sup>101</sup>. La nostalgie de Thúy ici, toutefois, ne semble pas tant un désir de faire revivre le passé et l'enfance vietnamienne qu'une observation du temps qui passe, car il semble en effet y avoir peu, sinon pas de regret dans ce texte de Thúy, comme le soulignent d'ailleurs Sanderson<sup>102</sup> et Dusailant-Fernandes<sup>103</sup>. En effet, il pourrait s'agir plutôt de mélancolie.

La narratrice de *Ru* exprime sans ambiguïté le choc et l'angoisse également qui surgissent lors de ce premier contact avec la société d'accueil, où il y a perte totale des référents : « Je n'avais plus de points de repère, plus d'outils pour pouvoir rêver, pour pouvoir me projeter dans le futur, pour pouvoir vivre le présent, dans le présent. » (RU 18) Il s'agit peut-être ici d'une crainte de voir disparaître le passé, mais surtout, semble-t-il,

---

<sup>101</sup> Janet Paterson, *loc. cit.*

<sup>102</sup> Candie Sanderson, "Thúy, Kim (2012) *Ru*, Reviewed", *Journal of Southeast Asian American Education & Advancement*, 8, 2013, p. 5.

<sup>103</sup> Valérie Dusailant-Fernandes, *loc. cit.*

l'angoisse de ne rien comprendre au présent, d'être parfaitement étranger par rapport au monde.

### *Le sacrifice*

Dans *Ru* et *Man* il est question aussi du sacrifice, thème qui est très présent dans les récits migrants, qui fait partie notamment de la vie de parents adultes dont l'âge avancé ne permet pas forcément l'adoption facile de nouveaux codes culturels, d'une nouvelle langue, d'un nouveau mode de vie. Dans *Man*, c'est le cas des parents de Bach, la fiancée du jeune plongeur travaillant au restaurant. La narratrice raconte que la jeune femme aurait préféré demeurer au Vietnam, « [m]ais sa tante avait convaincu ses parents qu'il fallait abandonner leur vie sans promesses, sacrifier leur génération afin que la prochaine puisse être éduquée. » (MA 47) Il est également question de sacrifice pour les parents de la narratrice de *Ru*, dont les qualifications en terre d'accueil ne leur permettaient pas d'occuper un emploi très rémunérateur, malgré les rôles sociaux importants qu'ils occupaient au Vietnam avant la guerre. Il est aisé d'imaginer en quoi l'acceptation d'un nouveau statut socioéconomique et d'un nouveau rôle à jouer dans la société, très différents de ceux occupés antérieurement, puisse être difficile, car celle-ci implique une transformation radicale du mode de vie.

### *La difficulté des transferts culturels*

*Ru* et *Man* racontent tous deux les nombreux défis à surmonter dans la tentative de s'intégrer dans une nouvelle société. Même s'il est vrai, comme le souligne d'ailleurs Sanderson, que la notion de l'Occident comme Terre Promise n'est pratiquement jamais remise en question dans *Ru*<sup>104</sup>, les transferts culturels évoqués par la narratrice sont présents et ont trait à tous les aspects de la vie sociale, de la cuisine à la musique. Elle raconte

---

<sup>104</sup> Sandie Sanderson, *loc. cit.*, p. 4-5.

comment sa famille a « progressivement cessé de déjeuner avec des soupes et du riz », (RU 114) après la perplexité de sa professeure à l'école à l'égard de leurs habitudes. De même, son apprentissage est un long cheminement, parsemé d'incidents parfois dégradants, où ses facultés intellectuelles sont remises en question à cause d'une incompréhension linguistique et culturelle, comme ceux qu'elle décrit ici :

Les orienteurs me convoquaient dans leur bureau chaque année parce qu'il y avait un écart flagrant entre mes notes scolaires et les résultats de mes tests de quotient intellectuel, qui frisaient la déficience. Comment pouvais-je ne pas trouver l'intrus dans la série « seringue, scalpel, crâne et bistouri » alors que je pouvais réciter par cœur le texte sur Jacques Cartier? Je ne maîtrisais que ce qui m'avait été spécifiquement enseigné, transmis, offert. C'est pourquoi je comprenais le mot « chirurgien » sans connaître le mot « chéri » ou « salon de bronzage » ou « équitation ». Je savais comment chanter l'hymne national mais pas La Danse des canards, ni le refrain des anniversaires. » (RU 82)

Par ailleurs, la narratrice de *Ru* met en valeur les différences importantes entre sa société d'origine et sa société d'accueil dans la représentation des visions du monde, à la fois par la langue et par le langage corporel. Ce qui pourrait être cru au départ comme étant universel ne l'est pas forcément : « Si une marque d'affection peut parfois être comprise comme une offense, peut-être que le geste d'aimer n'est pas universel : il doit aussi être traduit d'une langue à l'autre, il doit être appris » (RU 104), explique la narratrice de *Ru* en énumérant six termes en langue vietnamienne traduisant autant de façons d'aimer. Cette notion de l'intraductibilité des mots et des gestes, au cœur de la difficulté des transferts culturels, est donc présente dans *Ru*, même si elle n'en constitue pas la thématique principale.

Dans *Man*, Thúy démontre également cette difficulté en brossant un tableau des transferts qui ne sont réussis qu'à moitié, comme par exemple pour le mari de Man, qui fait partie de deux sociétés, mais qui est aussi partiellement exclu de ces deux mêmes sociétés. La narratrice raconte au sujet de son futur époux : « Il était de ceux qui ont vécu trop longtemps au Vietnam pour pouvoir devenir canadiens. Et, à l'inverse, qui ont vécu trop

longtemps au Canada pour être vietnamiens de nouveau. » (MA 14) Le portrait de cet homme qui ne maîtrise ni les codes de sa culture d'origine, ni ceux de sa culture d'adoption, est encore plus net dans ce passage où il rend visite à la mère de sa future fiancée, accompagné de la marieuse. Il n'est ni totalement étranger, ni, semble-t-il, complètement Vietnamien, puisqu'il ignore le comportement et le langage corrects à adopter dans les circonstances :

Lorsqu'il s'est levé de notre table, sa démarche vers la porte était celle d'un homme incertain, perdu entre deux mondes. Il ne savait plus s'il devait franchir le seuil avant ou après les femmes. Il ne savait plus si sa voix devait être celle de la marieuse ou la sienne. Ses hésitations lorsqu'il s'est adressé à Maman nous ont toutes terrassées. (MA 15)

Ainsi, les transferts culturels sont non seulement difficiles, mais ils demeurent parfois inachevés, comme l'illustre l'auteure grâce à l'exemple de ce personnage, mari de Man, dont le nom n'est jamais mentionné au cours du récit, peut-être à cause de cette ambiguïté identitaire.

### *Renaître afin de survivre*

Dans *Man*, Thúy dépeint également la difficulté des transferts culturels à l'aide de cette image de l'exilé, forcé à oublier son identité dans le but de survivre. En racontant la vie de sa mère, la narratrice évoque l'incident où, prise en otage sur un bateau attaqué par des communistes, sa mère se voit obligée de se défaire complètement de son identité en jetant ses documents par-dessus bord pour éviter d'être emprisonnée : « Maman, sans ses papiers d'identité, pouvait continuer à être neutre quand les hommes armés lui demandaient de se lever et de les suivre », explique la narratrice. (MA 28) Bien qu'il s'agisse ici de transferts culturels au sein d'un même pays, il est bel et bien question du passage d'un code de conduite à un autre et des méthodes pour y survivre. Il s'agit de la même perte de repères, du même choc culturel.

L'auteure rend également compte du sentiment d'impuissance face à la nécessité de se refaire une vie. La narratrice de *Man* raconte : « Contrairement aux autres mères vietnamiennes, qui misaient sur la loyauté et la gratitude de leurs enfants, Maman voulait que j'oublie, que je l'oublie parce que j'avais une nouvelle chance de recommencer, de partir sans bagages, de me réinventer. Mais c'était impossible. » (MA 52) Un renouveau nécessaire donc, puisque la mère de la narratrice l'oblige à se marier à l'étranger afin de s'y établir pour mieux vivre, mais un renouveau tout de même extrêmement difficile puisqu'il paraît « impossible » aux yeux du personnage en question.

Le thème de la nécessité du renouveau dans le roman se traduit également par l'image de l'orpheline, obligée de recommencer à zéro, de se recréer une généalogie, de produire une nouvelle descendance pour rétablir le déséquilibre survenant du fait d'être sans ancêtres. Le personnage principal est élevé par sa mère adoptive ; le fait de ne pas avoir d'ancêtres pose problème pour Man dans ses relations avec la communauté vietnamienne de sa ville d'adoption. Un renouveau familial est inévitable, mais mal perçu par les Vietnamiens immigrés, et surtout craint. Ce sont toutefois ses relations avec la communauté québécoise qui permettent réellement à Man de se réinventer, car ces nouvelles connaissances sont dépourvues de préjugés et de jugements négatifs à l'égard de son passé, ou en l'occurrence, de son lien insuffisant au passé : « Seules les clientes québécoises qui avaient adopté un enfant au Vietnam osaient m'approcher avec un regard vierge et m'offraient une page blanche. » (MA 53) Le renouveau est donc ce qui donne au personnage principal l'occasion de se créer un réseau de soutien communautaire et de combler des lacunes identitaires ancestrales.

### *Les images du renouveau*

Dans *Ru*, le premier aperçu du pays d'accueil de la narratrice est celui de la neige blanche vue depuis le hublot de l'avion, image de pureté : « un paysage aussi blanc, aussi virginal ne pouvait que nous éblouir », confie la narratrice. (RU 18) Cette image de blancheur immaculée n'est pas sans rappeler l'innocence et par extension, l'enfance, de même que la page blanche, où tout est encore en potentiel. De même, la narratrice insiste sur l'importance de se tourner vers l'avenir sans s'accrocher aux possessions du passé. Elle raconte l'anecdote d'un homme ayant voyagé dans le même bateau qu'elle et sa famille, qui était retourné chercher des tael d'or oubliés dans le bateau malgré l'orage qui surgissait, pour n'en jamais revenir. « Peut-être que les tael l'ont fait couler, peut-être qu'ils étaient trop lourds à porter. Ou alors le courant l'a avalé pour le punir d'avoir regardé en arrière, ou pour nous rappeler qu'il ne faut jamais regretter ce qu'on a laissé derrière soi », raconte la narratrice. (RU 107)

Il y a également dans *Ru* le thème récurrent de la berceuse, dont la traduction vietnamienne, « ru », donne un des sens au titre du roman. L'image de la berceuse revient d'ailleurs avec insistance à la fin du récit, alors que le cheminement de la narratrice est comparé à un rêve éveillé où « le rouge profond d'une feuille d'érable à l'automne n'est plus une couleur, mais une grâce ; où un pays n'est plus un lieu, mais une berceuse. » (RU 144) Le champ lexical alimentant le récit de *Ru* est riche non seulement en références à l'enfance, mais évoque également la transplantation des racines, au réveil menant au quotidien d'une vie nouvelle – image qui clôt le récit, et à la résurrection du phénix, celui qui renaît cycliquement de ses cendres. De façon général, le récit est rempli d'images qui rendent compte de cette « indicible beauté du renouveau » (RU 144), dont l'auteure semble chanter les louanges dans ce récit.

Dans *Man*, l'image de l'enfance est employée encore une fois pour renforcer le thème de la renaissance du personnage principal, qui prend place sur les plans géographique, professionnel et affectif à la fois. En effet, c'est l'image d'une parole qui naît et se fait entendre pour la première fois, liée à celle d'une grossesse qui commence, qui personnifient la vie professionnelle de Man qui démarre :

Le premier groupe de vingt personnes venues à l'atelier a amplifié cette voix naissante en emportant les recettes et en répétant les histoires racontées autour de la table. La vie bouillonnante de cette aventure a déclenché une autre vie, celle qui était finalement venue s'installer dans la chaleur de mon ventre. (MA 61)

### *La réinvention de soi*

Outre ces images concrètement liées à la naissance, le récit donne à voir la réinvention professionnelle du personnage de Man grâce à des termes connotés avec la nouveauté, la découverte et la révélation. Suite à sa rencontre de Julie, Man découvre progressivement un autre univers qui la propulse vers d'autres occupations et en fin de compte, vers d'autres manières de voir le monde et d'autres façons de vivre. Elle décrit ainsi ce changement de vision : « La vie venait vers moi comme un tableau que Julie me déroulait. De nouvelles couleurs, de nouvelles formes se révélaient au fur et à mesure que j'avancais, au fur et à mesure que le rouleau se déployait. » (MA 61) Ce passage rend compte d'un individu voyant un tableau pour la première fois, qui apprend à regarder le monde d'une nouvelle façon et qui découvre le chemin à suivre.

Le personnage de Man est donc l'exemple parfait d'une réinvention de soi étant donné tous ces éléments thématiques illustrant le renouveau. Son auteure est toutefois l'incarnation même de la réinvention de soi, du moins sur le plan professionnel. Si dans *À toi*, Thúy parle de son arrivée au Québec comme d'une deuxième naissance, elle mentionne également avoir connu dans cette deuxième vie plusieurs renaissances. Les nombreuses occupations qu'elle a eues au fil du temps sont très souvent rapportées par les journalistes et

les critiques : traductrice, interprète, avocate, restauratrice, couturière, critique gastronomique. En entretien, elle fait d'ailleurs elle-même référence à ces diverses époques de sa vie, en en racontant des anecdotes. « On a tous le droit d'être multiple, c'est ce qui fait qu'on est intéressant comme être humain. Nous avons plusieurs facettes, et nous devons polir chacune d'elle pour briller », affirme-t-elle dans un entretien accordée à *La Presse*<sup>105</sup> peu après la parution de son roman, *Man*. Il peut donc y avoir de nombreuses réinventions de soi ou de « réincarnations » dans une seule vie, thématique qui est à la fois transculturelle et commune à divers auteurs contemporains des Amériques, comme par exemple chez Yann Martel dans *Self*<sup>106</sup> et Laura Esquivel dans *The Law of Love*<sup>107</sup>. Pour Thúy, il s'agirait d'aller jusqu'au bout de chacune de ces vies pour s'accomplir, une constante chez tous les je de ses personnages, y compris elle-même.

#### *La maternité et la naissance*

Le thème de la maternité est par ailleurs important dans l'ensemble des œuvres de Thúy. Celui-ci est le premier thème abordé dans *Ru* ; il est lié à la notion de transmission et sous-tend tout le récit. La narratrice explique les circonstances dans lesquelles elle est née, c'est-à-dire pendant l'offensive du Têt (RU 11) : « Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues. Ma vie avait le devoir de continuer celle de ma mère. » (RU 11) Ainsi un des buts de la maternité est celui de prolonger la vie, comme l'explique la narratrice dans le deuxième tableau du récit en donnant la signification du nom de sa mère, dont le sien

---

<sup>105</sup> Josée Lapointe, « Kim Thúy : survivre vire aimer » *La Presse*, [en ligne], mis à jour le 06/04/2013, lapresse.ca, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201304/05/01-4638023-kim-thuy-survivre-vivre-aimer.php>

<sup>106</sup> Yan Martel, *Self*, traduction de Hélène Rioux, Montréal, XYZ, 1998.

<sup>107</sup> Laura Esquivel, *La ley del amor*, Prado, Miguelanxo, 1995.

est dérivé. Cet objectif de « prolongement », n'a cependant pas été atteint à cause de la guerre et du déracinement subséquent de sa famille, explique-t-elle. En racontant son récit, celui de ses parents et de ses ancêtres, c'est-à-dire « de ceux qui ont marché devant [elle] pour [elle] », (RU 144) la narratrice satisfait toutefois l'objectif de transmission affirmé dans l'incipit. Concernant sa propre maternité, même si la narratrice de *Ru* n'a « pas éprouvé le sentiment naturel de la maternité auquel [elle s']attendai[t] », et que « l'instinct maternel [lui] est venu beaucoup plus tard, au fil des nuits blanches, des couches souillées, des sourires gratuits, des joies soudaines », (RU 13) c'est tout de même son propre rôle maternel qui lui permet de faire le rapprochement entre son histoire et celle des mères réfugiées vietnamiennes ayant fait le voyage en bateau avec elle et sa famille : « C'est seulement à ce moment-là [c'est-à-dire une fois cet instinct maternel découvert] que j'ai saisi l'amour de cette mère assise en face de moi dans la cale de notre bateau, tenant dans ses bras un bébé dont la tête était couverte de croûtes de gale puantes. » (RU 13) C'est donc sa propre maternité qui lui permet a posteriori de comprendre celle des autres femmes de la cale du bateau. C'est aussi la maternité qui déclenche le récit.

*Ru* commence donc par une référence à la mère et à la naissance, tout comme son titre rappelle, en français, cet élément féminin, mobile et protéiforme qu'est l'eau. Le récit de *Man* débute de la même manière, c'est-à-dire par une référence à la mère, d'abord une comparaison entre la narratrice et sa mère adoptive : « Maman et moi, nous ne nous ressemblons pas. Elle est petite, et moi je suis grande. Elle a le teint foncé, et moi j'ai la peau des poupées françaises. Elle a un trou dans le mollet, et moi j'ai un trou dans le cœur. » (MA 9) Sous l'apparence d'une profonde différenciation – celle que portent à croire, dans un premier temps, les dichotomies qu'énumère la narratrice – surgit une ressemblance remarquable par la structure parallèle. Si mère et fille semblent être tout le contraire l'une de

l'autre, elles portent toutes deux en elles ce « trou », ce manque, cette trace de douleur. On ne découvre jamais d'ailleurs ce qui a été la cause de ce trou dans le mollet de la mère adoptive, mais on apprend toutefois plus tard dans le récit que celle-ci a souffert, elle aussi, d'un amour impossible. De même, la narratrice se place sur le même plan que sa mère adoptive et par ce fait, met au premier plan l'idée de prolongement de soi, ou plutôt de transmission, puisqu'il s'agit d'une mère adoptive, enseignante de surcroît. S'ensuit une référence à ses deux autres mères, celle qui l'a engendrée de manière biologique, et celle qui l'a menée à la mère adoptive. « Mère » est par ailleurs le premier des mots-thèmes traduits en vietnamien en marge du récit, encore une fois, comme dans un geste de transmission, cette fois celui de l'auteure.

### *L'affranchissement de la femme*

Les personnages féminins de Thúy apprennent à s'affranchir, passant de l'inertie au dynamisme au cours du récit. Dans son roman *Man*, Thúy illustre le contraste entre rêver et se contenter de ce que l'on a déjà, sans rien espérer de plus ou même de différent, tout simplement. Étant au départ une femme conventionnelle et obéissante faisant ce que l'on attend d'elle, Man apprend à désirer, chemin faisant, et au fil de ses rencontres.

Man grandit d'abord dans un contexte dans lequel sont valorisées la pureté et l'abnégation, « deux couleurs essentielles à l'âme vietnamienne » (MA 25) comme l'explique la narratrice, deux qualités importantes pour le père de la mère adoptive de Man que possède l'héroïne de « Truỵên Kiệu », poème épique vietnamien que ce même père obligeait ses enfants à réciter. C'est donc l'effacement de soi et le renoncement que la jeune Man reçoit comme enseignement de sa mère adoptive et du père de celle-ci. Par ailleurs, ce nom qu'on lui donne, Man, signifie « parfaitement comblée », et c'est « cet état de

satisfaction et d'assouvissement » allant au-delà de ses intérêts, qu'on lui impose lorsqu'elle est enfant et qu'on lui rappelle sans cesse lorsqu'elle grandit (MA 34-35).

Lorsque la mère de Man la confie à son futur mari, la jeune femme cherche d'abord uniquement à jouer le rôle que l'on attend d'elle et de maintenir ainsi le statu quo dans sa vie conjugale, en ne bousculant rien: « J'espérais pouvoir servir et accompagner mon mari sans rien remuer, un peu comme ces saveurs qui passent presque inaperçues en raison de leur permanence. » (MA 13) Son parcours commence donc par un état de soumission et d'acceptation, dans lequel elle demeure ancrée pour le premier tiers du récit. Le rôle qu'elle occupe au Québec dès son mariage arrangé est celui de cuisinière dans le restaurant de son mari, et sa vie au début de son mariage, telle qu'elle la décrit, est comme celle d'un animal enfermé, isolé dans un monde domestique et protégé du monde sauvage : « Je ne faisais que monter et descendre les marches qui reliaient mon four à mon lit. Mon mari a construit cette cage d'escalier pour me protéger du froid de l'hiver et des aléas de la vie extérieure en tout temps. » (MA 37) Le mot « cage » dépeint adéquatement cette image de captivité. Man a donc conscience de son état de confinement dans ce passage, où elle insiste sur le caractère répétitif et monotone de ses gestes quotidiens, et sur ce sentiment d'isolement par rapport à ce qu'elle appelle « la vie extérieure ». Cette opposition entre la cuisine et le monde extérieur est non sans rappeler celle qui isole Tita, le personnage de Laura Esquivel dans *Como agua para chocolate*<sup>108</sup>. La narratrice explique au sujet de Tita, « qu'il n'était pas facile pour quelqu'un qui connaissait la vie à travers la cuisine de comprendre le monde extérieur. Ce monde gigantesque qui commençait à la porte de la cuisine ouvrant sur l'intérieur de la

---

<sup>108</sup> Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*, Barcelona, Grijalbo, 1997. Aussi en ligne [http://www.aldevara.es/download/ComoAguaParaChocolate\\_LauraEsquivel.pdf](http://www.aldevara.es/download/ComoAguaParaChocolate_LauraEsquivel.pdf)

maison<sup>109</sup> ». Man est toutefois attirée par ce monde et peu à peu, le pénètre grâce aux clients qui entrent en contact avec elle et viennent l'extirper de sa cuisine.

Man donne d'autres exemples de cet état d'acceptation absolue du statu quo qui lui est caractéristique au début du roman alors qu'elle travaille dans la cuisine du restaurant de son mari. Cet état d'acceptation semblerait, dans le passage suivant, être attribuable à un phénomène culturel :

Nous ne parlons jamais de la température dans le sud du Vietnam. Nous ne faisons jamais de commentaires, peut-être parce qu'il n'y a pas de saisons, pas de changements, comme dans cette cuisine. Ou peut-être parce que nous acceptons les choses telles qu'elles sont, telles qu'elles nous arrivent, sans jamais questionner le pourquoi ni le comment. (MA 37)

Man transpose cette attitude même dans la préparation des plats, dans les gestes qu'elle pose et les goûts qu'elle recherche en cuisine. Elle cherche à faire avec modération et délicatesse, à viser la moyenne :

On croit que les goûts qui nous plaisent trop facilement doivent être modérés parce qu'ils nous abîment, alors que la saveur amère rétablit l'équilibre. J'aurais pu ne pas séparer chacune des graines de lotus en deux pour éliminer les germes, puisque certains les boivent en infusion pour faciliter leur sommeil. Mais je voulais éviter les extrêmes, les goûts extrêmes, les sensations extrêmes. (MA 39)

Il s'agit donc pour Man d'éviter toute éventuelle perturbation d'un état stable.

Ce roman révèle toutefois une sorte de prise de conscience du personnage par rapport à ses désirs. Man apprend graduellement à sortir d'elle-même grâce à la rencontre des clients du restaurant, et en fin de compte, apprend à cultiver ce désir du monde extérieur en exploitant ses talents culinaires. Ainsi, elle finit par s'affranchir de sa vie d'accompagnement, voire de servitude. Sa rencontre avec Julie l'entraîne dans un cheminement où elle se transforme de simple cuisinière en femme d'affaire affranchie qui voyage de par le monde, puis finalement, d'épouse fidèle et apathique en amante passionnée.

« Comment fait-on pour voir si grand ? » (MA 64), s'interroge Man lorsque Julie l'emmène à

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 5. (C'est moi qui traduis ci-dessus : « No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior. Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa »)

New York, encore au début de sa transformation. Man prend rapidement conscience de ce que cette amie cherche à lui inculquer, c'est-à-dire une envergure, un élan vers des objectifs toujours plus élevés : « Julie m'a fait découvrir un lieu en dehors de mon quotidien afin que je voie l'horizon, afin que je désire l'horizon. Elle voulait que j'apprenne à respirer profondément et non plus seulement suffisamment. » (MA 65)

Dans ce même ordre d'idées, dans *À toi*, l'auto-description de l'auteure ressemble au portrait du personnage de Man, une femme qui a dû apprendre à rêver, à se fixer des objectifs personnels et à découvrir ses propres désirs : « Pendant longtemps, j'ai couru sans jamais lever la tête vers le ciel, seulement en avant, même si je ne savais pas ce que je trouverais en avant, ni si l'avant me convenait. », écrit Thúy à Janovjak. Ainsi, la faculté de rêver pour Thúy n'est pas innée, mais doit se cultiver. Le fait que l'auteure ait elle-même appris à développer cette aptitude pourrait expliquer sa ferveur de partager ce potentiel émancipateur.

Le personnage de Hong dans *Man* vit également une évolution importante, quoique schématisée et radicale par rapport à celle de Man, car le personnage occupe moins d'espace dans le récit. Hong vit tout de même un affranchissement évident : ayant comme enfant été emprisonnée, isolée de sa famille, puis ayant comme adulte épousé un mari alcoolique, abusif et sans emploi, elle est d'abord embauchée au restaurant pour seconder Man. Subissant les violences de son mari, elle finit par le quitter, faire partie de l'équipe de Man, et sortir de sa situation initiale de soumission : « Avant que nous ayons eu le temps de classer et d'annoter les photos dans les albums, » raconte Man, « la fille de Hong entamait sa première année universitaire en médecine et nous lançons le premier livre de recette de notre atelier-boutique-restaurant. » (MA 75-76) Hong se défait ainsi d'un rôle de victime et devient autonome, s'affranchissant elle aussi grâce à ses talents culinaires et au soutien de l'entourage de Man, elle finit par prendre la place de Man dans la cuisine du restaurant.

Il semble effectivement y avoir dans ce récit de la vie de Man une importance accordée à la force innée des femmes, au pouvoir de l'entraide féminine, et à la valeur du soutien de la communauté de femmes : fille, épouse, travailleuse autonome et mère. À partir du moment où a lieu la rencontre entre Man et sa bienfaitrice québécoise, gravite autour du personnage principal tout un système satellitaire de femmes solidaires, dont les deux gardiennes philippines, Hong, la mère de Man, en plus de l'amie Julie. À première vue, on attribuerait sans doute en grande partie le succès professionnel du personnage à ce réseau d'entraide éminemment féminin. Ce thème fait écho en quelque sorte à la résilience des paysannes et des escortes vietnamiennes dans *Ru*, dont les conditions d'existence ne leur ont certes pas permis de rêver.

Dans *Man* comme dans *Ru*, Thúy insiste non seulement sur l'importance de rêver mais elle brosse aussi un portrait de la réussite matérielle et professionnelle pour plusieurs personnages. Dans l'univers de Man, le succès est atteint de façon inouïe ; puis, s'ajoute finalement à cela le bonheur d'une rencontre amoureuse qui achève sa transformation. Le coup de foudre éveille en elle une soif d'amour et de sensualité, et lui apprend le rêve amoureux : « je vivais un rêve éveillé dans lequel je n'osais pas cligner des yeux de peur que tout disparaisse » (MA 99), narre-t-elle, après sa rencontre avec Luc.

Kim Thúy évoque donc l'affranchissement et la réalisation de soi par cette idée du rêve, c'est-à-dire par la possibilité de s'imaginer autre et la volonté de viser ce qui apparaît comme étant ce qu'il y a de mieux. Le thème du rêve est central dans le discours de Thúy à plusieurs niveaux et fait partie intégrante de l'image médiatique de l'auteure, qui est presque toujours associée à la devise du « tout est possible ». « From riches to rags to riches » s'intitule la critique de la traduction anglaise de *Ru* de Jim Bartley dans *The Globe and*

*Mail*<sup>110</sup>, une référence explicite au mythe du *self-made man* nord-américain, mais avec une étape de richesse initiale en sus, évoquant la spécificité de l'immigrant qui chute très souvent d'un statut socioéconomique plus élevé dans son pays d'origine qu'au pays d'accueil. Le mythe du *self-made man* (ou *woman*) chez Kim Thúy peut ainsi s'ajouter aux autres exemples littéraires francophones au Canada qui sont de plus en plus nombreux<sup>111</sup>. C'est, encore une fois, l'aspect « réinventé » du récit d'immigration, souligné par le jury du prix Giller, qui semble accrocheur pour les médias anglophones au pays, un parcours où le bonheur recherché a été atteint. Un autre article du *Globe and Mail* publié peu après la sortie de la parution anglaise de *Ru* considère d'ailleurs avec ironie la participation de l'auteure à un voyage officiel d'une délégation canadienne en Malaisie menée par le Gouverneur Général du Canada comme étant l'exemple d'une histoire d'immigration canadienne parfaitement réussie : « Unofficially, Thúy was there as the most vivid possible propaganda for the Canadian way. Exhibit A: The perfect immigrant<sup>112</sup>. » En autres mots, le succès de Thúy est tellement idéalisé qu'il est, dans cet exemple, réutilisé par l'État pour promouvoir l'efficacité de sa politique de multiculturalisme et donc indirectement pour promouvoir l'immigration.

### *Les illusions du rêve américain*

D'abord, l'auteure propose dans *Ru* tout un questionnement par rapport au rêve américain. Elle illustre la fragilité de celui-ci en utilisant l'exemple de Monsieur et Madame

---

<sup>110</sup> Jim Bartley, "From riches to rags to riches", *The Globe and Mail*, [en ligne], mis à jour le 06/09/2012, <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/ru-by-kim-thuy/article545169/>

<sup>111</sup> Amélie Maxwell, « Le mythe américain du self-made man dans les littératures francophones du Canada : apprivoiser le changement en s'approvisionnant de déplacements », Patrick Imbert (dir.), *Américanité, cultures francophones canadiennes et sociétés des savoirs : Le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, 2006, p. 111-143.

<sup>112</sup> John Barber, "Kim Thúy's river of life", *The Globe and Mail*, [en ligne], mis à jour le 10/02/2012, <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/kim-thuys-river-of-life/article545170/> (C'est moi qui traduis : « De façon non-officielle, la présence de Thúy est l'exemple le plus éclatant de propagande pour le modèle de vie canadien. Pièce A : l'immigrante parfaite. »)

Girard, beaux et riches, qui constituent pour la narratrice et sa famille dès leur arrivée au Québec ce qu'elle appelle « la personnification de notre rêve américain. » (RU 80) Le portrait décrit repose sur les images clichées du cinéma et de la télé :

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. (RU 80)

Monsieur Girard finit cependant par vendre sa grande maison, son épouse le quitte et sa fille finit par se perdre et devenir vagabonde, démontrant ainsi que le rêve américain, du moins celui qui repose sur les images clichées et médiatisées, est éphémère, voire illusoire. Thúy raconte bien ici la rencontre entre un nouvel arrivant et son idéal construit en fonction d'un stéréotype. La tentation de convoquer des images clichées dans une rencontre avec l'altérité sont inévitables, comme le fait remarquer Daniel Castillo Durante<sup>113</sup>.

La narratrice exprime un sentiment de culpabilité en découvrant ce qu'elle perçoit comme étant l'échec des Girard une trentaine d'années plus tard, et se questionne par rapport au nombre limité de réalisations du rêve américain : « Je me demandais si nous n'avions pas involontairement volé le rêve américain de monsieur Girard à force de l'avoir trop désiré. » (RU 81) En cet instant, elle semble avoir recours à une vision du monde selon laquelle la vie est un jeu à somme nulle, où la réussite des uns engendre nécessairement la défaite des autres<sup>114</sup>.

Par ailleurs, dans *À toi*, lorsque Thúy parle de l'attrait de l'Occident pour le colonisé, elle donne un exemple éclatant du pouvoir symbolique qu'exerce le colonisateur sur le colonisé en décrivant ce que font les Vietnamiennes afin d'avoir l'air plus occidentales :

---

<sup>113</sup> Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 48.

<sup>114</sup> Voir à ce sujet Patrick Imbert, *Les Amériques transculturelles. Les stéréotypes du jeu à somme nulle*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Americana », 2013.

Alors, afin de se tendre vers l'Occident, nous débridons nos yeux en créant des plis palpébraux, des paupières doubles par de fines incisions. En moins de deux semaines se forment de fières cicatrices qui illustrent ce classique sentiment d'amour-haine que les victimes entretiennent envers leurs bourreaux.  
(AT 26)

Cela revient en quelque sorte à l'attrait du rêve américain sous les plis d'images fixes et clichées, le caractère illusoire d'un tel objectif, et la haine de soi et de ses origines que peut provoquer cette quête.

### *La nécessité du rêve américain*

D'autre part, s'il est parfois dangereux ou néfaste, le rêve américain peut jouer, en revanche, un rôle primordial dans la survie. La narratrice de *Ru* par exemple, tout en évoquant l'exclusivité du rêve américain, souligne que beaucoup d'immigrants l'ont réalisé, dont sa tante Six et le mari de celle-ci. (RU 83) Elle souligne d'ailleurs la nécessité d'avoir ce rêve américain quand on n'a rien d'autre et expose le pouvoir qu'exerce ce mythe. En relatant ses premières réunions familiales en Amérique du Nord, la narratrice explique : « Pendant longtemps, nous avons été obligés d'avoir les mêmes rêves, ceux du rêve américain. » (RU 84) Comme si en fait le rêve américain était lié à la survie, ou le moteur de toute nouvelle vie qui commence en Amérique. Le rêve américain serait donc une manière de s'adapter, et donc un choix qui s'impose.

Dans la mesure où le rêve américain peut être considéré comme étant un idéal à atteindre, il est un précieux outil pour ceux et celles qui luttent pour leur survie. L'image d'une destination idéale, d'une terre promise permet aux exilés vietnamiens de garder espoir dans leur pénible déplacement, tel que le raconte la narratrice de *Ru* : « 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. » (RU 13) Ainsi, l'image de ce « lieu de délices » ou de « pays de rêve » (RU 18) est celle qui accueille la narratrice lorsqu'elle arrive

au Canada, enfant, après avoir rêvé aux promesses du paradis terrestre en vivant un véritable enfer. À défaut de pouvoir rêver à un lointain avenir en cet instant où elle perd tous ses repères, elle s'appuie sur l'image du pays des merveilles qui, en l'occurrence, joue un rôle identique à celui du rêve américain. La narratrice reprendra plus tard cette image dans son récit lorsqu'elle expliquera que « [p]endant toute une année, Granby a représenté le paradis terrestre. » (RU 35).

### *La personnalisation du rêve américain*

Au sens où l'auteure l'entend en certaines occurrences dans *Ru*, l'importance de rêver est également attachée au fait d'avoir des objectifs de vie personnels, de donner le meilleur de soi-même et de se réaliser ou de « s'approprier ». La narratrice de *Ru* raconte en quoi sa tante Six lui a fait reconnaître qu'il y avait une multitude de professions parmi lesquelles elle pouvait choisir : « journaliste, ébéniste, diplomate, avocate, dessinatrice de mode, hôtesse de l'air, écrivaine, travailleuse humanitaire, réalisatrice, politicienne. C'est grâce à ce cadeau que j'ai appris qu'il existait des métiers autres que la médecine, qu'il m'était permis de rêver mon propre rêve. » (RU 85) Il s'agit de personnaliser son rêve américain donc, et de viser ce qu'il y a de mieux pour soi-même.

Les occurrences du mot « rêve » ou de ses dérivés dans *Ru* sont très nombreuses : 28 au total, c'est-à-dire qu'il apparaît en moyenne à toutes les 5 pages, presque comme une incantation. La narratrice de *Ru* explique que rêver est un « pouvoir », celui « de regarder loin, loin devant », (RU 20) comme une espèce de foi en l'avenir et dans le progrès. Mais contrairement à la vision du progrès des Lumières et de la modernité, le pouvoir de voir loin chez Thúy n'est pas linéaire; il va et vient au fil du temps. Si ce pouvoir est absent parfois chez le nouvel arrivant qui ne maîtrise pas la langue de la société d'accueil et qui n'a plus ses

repères, il est toujours possible et peut renaître à tout moment de ses cendres, puisqu'il est intimement lié à l'image du renouveau. C'est donc en vertu de cette accessibilité à une source de pouvoir « renouvelable » en quelque sorte, puisque cyclique, qu'il est possible d'associer l'œuvre de Thúy à une conception du monde davantage libérale que territoriale, c'est-à-dire selon laquelle la vie est un jeu à somme non nulle, où tous peuvent sortir gagnants<sup>115</sup>.

Dans *À toi*, il est toujours question de l'importance de rêver son propre rêve et de croire en l'avenir. L'auteure y raconte le parcours qui l'a menée depuis ses échecs à l'université jusqu'à son statut actuel d'écrivaine et de conférencière invitée :

Quand on [...] a récité par cœur, pendant toute son adolescence, *L'Amant* de Marguerite Duras comme une prière, [...] on ne peut pas retourner en arrière et faire face à l'évidence, dire à sa mère qu'elle avait raison : l'écriture ne m'est pas accessible. [...] Les professeurs m'ont accordé mon diplôme au bout de trois ans, en même temps que les autres étudiants. Mais, contrairement à celles des autres, mes notes étaient attribuables non pas à mon mérite mais à mon acharnement.

Vingt ans plus tard, je me suis retrouvée devant eux, inconditionnels des mots, amoureux de la langue, messagers de l'imaginaire, pour partager un moment de littérature. Tout est donc possible ? (AT 75-76).

Le rêve est ici un pouvoir donnant accès à des possibilités infinies, et surtout, permettant à la volonté d'accomplir ce qui semble non réalisable. La narratrice fait également référence à cette idée de la multitude des possibilités à la fin de *Ru*, lorsqu'elle évoque les promesses cachées de l'avenir en affirmant qu'« un horizon en cache toujours un autre et qu'il en est ainsi jusqu'à l'infini ». (RU 144)

### *Le rêve une fois réalisé*

Par son discours Thúy propose donc un monde où tous peuvent s'épanouir en atteignant leurs objectifs personnels, aussi invraisemblables soient-ils. Elle pose tout de même certaines limites, soient l'impact de la réalisation du rêve américain sur les relations sociales et la transformation irréversible de la vision du monde qu'elle provoque.

---

<sup>115</sup> Patrick Imbert, *Les Amériques transculturelles. Les stéréotypes du jeu à somme nulle*, p. 2.

« Cependant, une fois obtenu, le rêve américain ne nous quitte plus, comme une greffe, ou une excroissance » écrit la narratrice de *Ru*. « Ce rêve américain a donné de l'assurance à ma voix, de la détermination à mes gestes, de la précision à mes désirs, de la vitesse à ma démarche et de la force à mon regard », (RU 86) explique-t-elle. Ce pouvoir dont elle parle ne lui permet donc plus d'être à la fois dans le monde des riches et celui des pauvres, c'est-à-dire de « vivre dans [une] grande villa d'expatriée et [d'] accompagner les enfants aux pieds nus jusqu'à leur école installée directement sur le trottoir ». (RU 86) L'aspect irréversible de la réalisation du rêve peut être caractérisé par cette idée de « point de non-retour » qui transforme de manière permanente le regard sur le monde. Ce regard est l'expression d'une transformation culturelle importante qui modifie l'image de soi, tout comme l'ont fait ces transformations socioculturelles et politiques importantes découlant du « rêve » de Martin Luther King.

En autres mots, la réalisation du rêve américain fait en sorte qu'il n'y a plus la même vulnérabilité qu'avant d'obtenir la confiance provenant de ses accomplissements : « ce jeune serveur m'a rappelé que je ne pouvais tout avoir, que je n'avais plus le droit de me proclamer vietnamienne parce que j'avais perdu leur fragilité, leur incertitude, leurs peurs. Et il avait raison de me reprendre. » (RU 87) Ainsi, pour Thúy, la seule limite à la réalisation de son rêve est que celle-ci modifie la perception des choses de façon permanente. Donc pour quelqu'un qui a tout gagné en partant de rien, même le fait de tout perdre ne pourrait enlever cette « excroissance » qu'est le rêve américain, car il y a désormais la certitude qu'il sera toujours possible de tout regagner à nouveau.

## Chapitre V. La rencontre et le déplacement

Le hasard lui avait offert un nouveau départ et un amour (MA 115)

Dans *Man*, *À toi* et *Ru* à la fois, le succès chez Thúy est toujours partagé et bien que le rêve soit personnalisé, il se découvre, se déploie et s'atteint en fonction d'échanges et d'interactions avec les autres. Un autre thème typiquement transculturel qui ressort chez Kim Thúy est donc justement celui de la promesse de la rencontre, rencontre non seulement avec la société d'accueil, mais avec toute forme d'altérité. Comme la rencontre est, la plupart du temps, le fruit du hasard, l'avenir n'est donc pas inscrit dans une fatalité prédéterminée, mais se construit au fur et à mesure que l'on entre en contact avec l'autre. Ces rencontres ont un effet transformateur sur soi. L'œuvre de Thúy s'inscrit donc davantage dans un cadre transculturel que migrant, étant donné justement que cette interaction continuelle et dynamique avec l'autre donne lieu à un échange d'éléments culturels divers et aboutit à une transformation. Cette interaction est tout en potentiel et peut changer le cours du récit à tout moment, en fonction d'un modèle postmoderne qui diffère profondément du récit moderne qui est avant tout causal et linéaire.

### *Les conséquences de la rencontre*

Dans *Ru*, la narratrice évoque les nombreuses rencontres avec les habitants de Granby. Elle dit par exemple, au sujet de sa première professeure au Canada, qu'elle lui sera toujours reconnaissante parce qu'elle lui a donné son « premier désir d'immigrante, celui de pouvoir faire bouger le gras des fesses, comme elle. » (RU 19) Dans *Man*, c'est la rencontre du personnage de Julie qui transforme la narratrice, humble cuisinière, en femme d'affaires, qui lui ouvre l'horizon et qui l'aide à s'épanouir : « Julie a travaillé sans relâche pendant des

mois dans l'atelier, mais aussi avec moi, sur moi. Elle m'a convaincue de monter un programme de cours de cuisine vietnamienne avec dégustation. Je l'ai suivie parce que personne ne pouvait résister à son élan. » (MA 60) Man compare même cette amie à une « marchande de bonheur ». (MA 73) Sa rencontre de Julie s'avère une véritable opportunité, un élément déclencheur qui l'aide à développer chez elle la compétence de rêver. La transmission et le partage du succès sont fortement liés à la rencontre dans les textes de Thúy. Par rapport au fait que tous ont la possibilité de toucher au bonheur par l'entremise de la rencontre, le personnage de Man explique ceci : « Il est dit que le bonheur ne s'achète pas. Or, j'ai appris de Julie que par lui-même le bonheur se multiplie, se partage et s'adapte à chacun d'entre nous. » (MA 74) Encore une fois, Thúy met en scène un personnage qui découvre et adopte graduellement l'idée que le succès est à la portée de chacun et de chacune, mais plus précisément, que ceci survient grâce à la rencontre d'autrui.

### *Le partage et l'humilité*

Le partage du bonheur est un thème très présent dans *Ru* également puisque la narratrice s'attarde tout au long du récit à dire sa reconnaissance envers ceux et celles qui lui ont permis de rêver et qui lui ont donc transmis ce pouvoir de « voir loin, loin devant. » (RU 20) Le passage qui se trouve à la toute fin de *Ru* résume bien ce phénomène de partage de la réussite : « Quant à moi, il en est ainsi jusqu'à la possibilité de ce livre, [...] jusqu'à ces feuilles blanches qui tolèrent mon sillage, ou plutôt le sillage de ceux qui ont marché devant moi, pour moi. » (RU 144) Le succès de la narratrice – et de l'auteure – est ainsi tributaire du rapport à l'autre et se partage par l'effort, l'histoire, le mérite.

### *Le sujet d'un livre*

Dans *À toi*, il est aussi question de rencontre. Le texte est composé d'un échange de courriels où les deux auteurs se racontent leur vie, leur enfance, leur quotidien, leurs idées, opinions, impressions ainsi que des anecdotes, vraies ou imaginaires. En fait, le seul thème de cette œuvre est la rencontre, celle des deux auteurs, Kim Thúy et Pascal Janovjak. Comme ce livre est le fruit « d'un coup de foudre littéraire », il s'agit, encore une fois, d'une réalisation qui est fondée sur un échange avec autrui.

En se racontant dans *À toi*, chacun des auteurs évoque d'autres personnes qui ont façonné le cours de leur existence, les relations amicales et amoureuses qui ont tissé leurs histoires personnelles respectives et qui constituent la matière première du livre. Il s'agit par exemple du vendeur de nouilles vietnamien qui demande Thúy en mariage (AT 116-118). Pour Janovjak, il s'agit entre autres de l'ami Hamze, le casque bleu mort au Congo (AT 119), ou encore de Jad, le Palestinien, fils d'un père exilé (AT 126) : tant de récits d'individus rencontrés par les auteurs qui sont superposés, tant de prises de conscience déclenchées par ces échanges transformateurs avec autrui.

### *Le hasard*

La question du hasard de la rencontre est abordée notamment par Janovjak dans un courriel où il mentionne le rôle qu'a joué le hasard dans les événements de sa vie comme par exemple dans sa rencontre de Thúy, dans celle ayant mené à la publication de son premier roman et dans celle de sa conjointe (AT 77-78). Une série de « Et si? » guide sa réflexion et expose ainsi la transformation étonnante du cours des choses dans un contexte transculturel, et ce en dehors du rôle que peuvent jouer la volonté ou « l'intensité [des] désirs ». (AT 78) Il en est ainsi pour les livres que l'on lit, qui ont un effet tout aussi transformateur sur soi que

les gens que l'on apprend à connaître : « Et les ouvrages qui échouent dans notre minuscule bibliothèque sont aussi variés que les rencontres de hasard », écrit Janovjak plus tôt dans la correspondance (AT 69). Toujours en lien avec le rôle du hasard dans les échanges avec autrui et dans l'évolution des relations, il expose cette idée transculturelle de transformer le cours du récit à tout moment et à tout hasard, en évoquant les différents types de réponse qu'il pourrait écrire suite à un courriel de Thúy :

De ton message je pourrais extraire la vibration du néon dans le couloir, tisser quelque chose sur ces hésitations de la lumière, ces moments terribles où l'on marche sur une toile, au-dessus d'un gouffre, torturé par l'illusion qu'un faux pas suffirait à nous tuer. Ou te décrire ces instants magiques qui révèlent des couleurs qu'on ne soupçonnait pas... Et ma réponse influencerait sur la tienne et ainsi de suite, et notre échange serait autre... (AT 77)

Si les paroles de Janovjak sont citées ici, c'est qu'elles décrivent bien ce qui est à l'œuvre dans les textes de Thúy. Il s'agit des nombreuses formes que peut prendre le récit d'un auteur dans un contexte discursif transculturel et pluriel, tout comme des nombreuses directions possibles que peut prendre tout échange entre deux individus ou le cheminement de toute relation humaine dans ce même contexte socioculturel, où les rêves de chacun peuvent se réaliser en fonction de nouvelles rencontres. Le propre de la rencontre est ainsi de donner lieu à des aboutissements inattendus, comme peut l'être cette œuvre multiple et plurielle écrite par deux auteurs.

### *La rencontre amoureuse*

Pour Thúy, le type de rencontre qui produit l'effet transformateur le plus important est la rencontre amoureuse ; celle-ci, explique-t-elle dans *À toi*, a un effet libérateur sur l'individu. En parlant de sa mère qui s'oppose au vertige que peut entraîner l'amour, Thúy écrit : « Elle ne comprendrait pas plus comment le corps nu d'un homme [...] saurait ouvrir mon horizon sur un espace infini où ma voix voyage depuis librement sans être retenue par

son propre écho. » (AT 133) La rencontre de type amoureux fait donc grandir l'individu et l'aide à s'épanouir.

Cette idée est également illustrée dans *Man*. La narratrice tombe amoureuse d'un homme qu'elle rencontre à Paris à cause de la publication d'un livre. C'est dans le regard de l'autre que le personnage se découvre et qu'il se définit :

Je n'avais que quelques miroirs dans ma maison à Montréal, un trop haut, un trop loin et un minuscule accroché sur la porte d'entrée par mon mari pour chasser les mauvais esprits. Comme ces derniers, qui sont terrifiés par leur propre reflet, je sursautais chaque fois que je croisais le mien parce qu'il ne correspondait pas à l'image que j'avais de moi. Pourtant, à côté du visage de Luc, le mien me ressemblait, comme une évidence. Si j'étais une photographie, Luc serait le révélateur et le fixateur de mon visage, qui n'existait jusqu'à ce jour qu'en négatif. (MA 131)

Dans ce même ordre d'idées, l'auteure révèle dans *À toi* avoir rejeté son propre prénom jusqu'à ce qu'un amoureux ne le prononce ; l'individu révèle ainsi son besoin de reconnaissance par autrui pour définir son identité et se sentir légitime. L'auteure écrit :

Pendant longtemps, j'ai détesté le son du *k*, si dur, si loin du bout de la langue, si éloigné des murmures. En plus, si court, si bref... Mais depuis qu'un homme m'a retenue en chuchotant : "Kim, mon cœur", "Kim, mon ange", je ne me sépare plus de ce nom qui sonnait jusqu'alors si laid à mes oreilles (AT 28)

Pour Thúy, la parole de l'autre est donc nécessaire dans la construction d'une image de soi qui vaille pour soi-même.

L'écriture de Thúy est par ailleurs mouvante et pourrait être considérée comme étant féminine en ce sens. Ce mouvement du récit qui, dans *Ru* par exemple, suit l'enchaînement désordonné des souvenirs, est non sans rappeler celui de l'eau et par conséquent, la féminité ou encore, le *Tao Te Ching*. L'auteure écrit d'ailleurs à Janovjak à propos d'elle-même dans *À toi* : « Contrairement à toi, je me sens à ma place partout. Je suis comme l'eau : j'épouse la forme du contenant, sans savoir comment résister. » (AT 63) Thúy se définit comme étant elle-même aussi fluide et mouvante que l'eau, tout comme le sont ses paroles et ses récits. Aussi, est-il possible d'y voir une esthétique qui pourrait être qualifiée de « transculturelle ».

Dans *Ru* également, c'est par l'entremise du personnage de Guillaume que la narratrice découvre le parfum qui lui convient, c'est-à-dire « son » odeur à elle. Au cours d'un voyage à Paris, il lui fait sentir une multitude de parfums pour qu'elle puisse trouver une odeur personnelle qui la révélerait à elle-même : « Guillaume voulait que je trouve une odeur qui me donnerait mon pays, mon univers. » (RU 119) Encore une fois, il s'agit d'une facette de soi révélée par l'amoureux, en passant par l'univers sensuel de l'odorat.

Une autre caractéristique importante de l'œuvre de Kim Thúy est justement la sensualité de son écriture. L'auteure fait véritablement appel à tous les sens dans son œuvre, notamment par les parfums et les odeurs nauséabondes dans *Ru*, par la texture et l'arôme des aliments dans *Man*, par le souvenir des sensations dans *À toi*, par l'abondance des images et des impressions. Son coauteur dans *À toi*, Pascal Janovjak évoque l'aspect très sensible de cette écriture et son caractère « en dentelle »<sup>116</sup>. Cette dernière expression est bien représentative du style de Thúy dans la mesure où celle-ci est remplie d'épithètes, de fioritures décrivant les couleurs et les formes :

Maman me disait souvent qu'elle avait toujours désiré cette blancheur pour moi ; la blancheur des *banh cuon*. Elle m'emmenait chez la marchande de ces crêpes vietnamiennes pour la regarder étendre le mélange de farine de riz sur une toile de coton déposée directement au-dessus d'un immense chaudron d'eau bouillante. Elle étalait le liquide en tournant sa louche sur la toile pour la recouvrir entièrement. En quelques secondes, la crème se transformait en une peau fine et translucide qu'elle décollait avec sa tige de bambou aiguisée en palette longue et mince. (MA 34)

Il y a dans cet extrait plusieurs mots qui évoquent les sens, dont la blancheur, la forme et la texture du mélange de crêpes lorsqu'il se répand sur le tissu, la texture de cette toile en coton, la chaleur de la vapeur, la sensation – à la fois le bruit, l'odeur et le toucher – de cette eau qui bout étant donné la taille du chaudron, la texture et l'apparence des crêpes cuites comparée à celle de la peau mince et claire d'une jeune fille, et la forme de cette palette décrite avec

---

<sup>116</sup> Augustin Trapenard, *op. cit.*

beaucoup de soin, dont le caractère élancé et élégant est mis en valeur. C'est une description très sensuelle, mais aussi, surtout, qui révèle l'aspect délicat, fragile et féminin des choses.

Le thème de la cuisine dans l'histoire de *Man* rend l'écriture de Thúy encore plus sensuelle dans ce récit. En effet, le lecteur est à tout moment confronté à l'odeur, au toucher, au goût, à la vue des aliments. Le langage employé pour décrire les plats est extrêmement évocateur, imagé et riche en personnifications, comme par exemple dans le passage où la narratrice donne les détails d'une recette traditionnelle de gâteau aux bananes à la vietnamienne, revisitée par le pâtissier :

En un tournemain, Philippe l'a attendri avec une écume de caramel au sucre de canne brut. Il avait ainsi marié l'Est et l'Ouest, comme pour ce gâteau dans lequel les bananes s'inséraient tout entières dans la pâte de baguettes de pain imbibées de lait de coco et de lait de vache. Les cinq heures de cuisson à feu doux obligeaient le pain à jouer un rôle de protecteur envers les bananes et, inversement, ces dernières lui livraient le sucre de leur chair. Si l'on avait la chance de manger ce gâteau fraîchement sorti du four, on pouvait apercevoir, en le coupant, le pourpre des bananes gênées d'être ainsi surprises en pleine intimité. (MA 70-71)

Les mots employés non seulement humanisent les aliments (« l'attendrissement » du gâteau, le rôle « protecteur » du pain, l'air « gêné » des bananes et le fait qu'elles « s'empourpent »), mais s'articulent aussi autour d'une métaphore qui renvoie de façon assez évidente à un rapport intime. La métaphore est soutenue par des expressions comme « sucre de leur chair » et « surprises en pleine intimité », et est doublement sensuelle parce que renforcée par des mots parlant à la vue, au goût, aux sensations en général, comme « écume de caramel au sucre de canne brut », « baguettes de pain imbibées de lait de coco et de lait de vache », « cuisson à feu doux », « fraîchement sorti du four », « pourpre des bananes ». Il s'agit en somme de mots référant à tous les sens et à tous les plaisirs de la chair, s'inscrivant dans un registre de séduction.

Dans *Man*, cet aspect est évoqué par la narratrice, en lien avec la transmission familiale des recettes :

Les mères enseignaient à leurs filles à cuisiner à voix basse, en chuchotant, afin d'éviter le vol des recettes par les voisines, qui pourraient séduire leurs maris avec les mêmes plats. Les traditions culinaires se transmettaient en secret, tels des tours de magie entre maître et apprenti, un geste à la fois, selon le rythme du quotidien. (MA 12)

Dans ce récit, la préparation de la nourriture est intimement liée au rapport conjugal ; elle est d'ailleurs la clé du succès de celui-ci, puisque les rites qui la constituent sont considérés non seulement comme des secrets de famille, mais comme de véritables « tours de magie », dont le résultat peut être surprenant, impressionnant, ou sensationnel. Le lien ici avec le roman d'Esquivel, *Como agua para chocolate*<sup>117</sup> paraît encore une fois évident.

L'œuvre *À toi* donne aussi à lire ce thème de la séduction, en même temps qu'il met en évidence l'aspect séducteur de l'écriture de Thúy. L'auteure révèle son goût du romantisme notamment dans le passage lié au souvenir des premières effeuilleuses qu'elle a vues comme enfant, souvenir qui lui « est revenu à travers la danse incessante et lascive des feuilles aux couleurs chaudes et du vent froid mais doux, presque amoureux. » (AT 11) L'écriture de Thúy dans *À toi* se fait par moment séduisante et flatteuse, en plus de sa sensualité habituelle et son orientation vers autrui que dicte naturellement le contexte épistolaire. « Toi, » écrit-elle à Janovjak, « je sais où est ta place : elle est avec les rondeurs des *o* et des *a*, entre les roucoulements des *r* ou sur la pente des accents aigus et graves, parce que ta voix se révèle dans les murmures des espaces blancs et sous les accents circonflexes les jours de pluie. » (AT 65) L'auteure parsème son texte de références à l'autre dans une apparente intimité. Elle fait référence à leur première rencontre, comme le fait son coauteur, en développant des images et une prose qui s'articulent exclusivement autour de ce rapport et de sa chronologie : « j'aime être ta Kim, celle qui te souffle des mots pour faire le pont entre l'espace et le temps », (AT 68) lui écrit-elle plus loin dans ce ton intime, comme un chuchotement, encore une fois en faisant référence à l'exclusivité du rapport.

---

<sup>117</sup> Laura Esquivel, *op. cit.*

### *La découverte du monde*

Chez Kim Thúy, la rencontre de l'autre se fait bien sûr dans la découverte choquante du monde qui survient lors de l'exil et de l'immigration, mais elle se fait également dans la découverte du monde lors des pérégrinations du voyageur bourgeois contemporain. Étant donné cette greffe qu'est le rêve américain réalisé qui domine l'œuvre de Thúy, c'est la rencontre transculturelle du voyageur libre et curieux qui prime, rattachant cette œuvre davantage au contexte transculturel nord-américain contemporain qu'au courant migrant, en dépit des malheurs liés à la migration qui y sont racontés. *Ru*, bien qu'un récit d'exil à la base, raconte aussi bien le choc culturel initial d'une jeune réfugiée et de sa famille à la rencontre de leur société d'accueil, que la découverte du monde par le personnage principal au fil de sa vie de citoyenne confiante nord-américaine ayant connu une renaissance. Il en va de même pour *Man*, qui raconte la rencontre initiale d'une immigrante avec sa nouvelle culture à cause d'un mariage arrangé, puis de sa découverte progressive du monde grâce à ses voyages et à son affranchissement. Les échanges de Thúy et de Janovjak dans *À toi* font non seulement référence aux rencontres internationales et interculturelles respectives des deux correspondants, mais les échanges eux-mêmes s'accomplissent dans une mobilité totale, les deux auteurs s'écrivant à partir d'aéroports et de chambres d'hôtel situés aux quatre coins du monde. Les anecdotes qu'ils racontent font par ailleurs échos aux histoires racontées dans les deux autres récits de Thúy, notamment en ce qui concerne la rencontre d'autrui dans les déplacements.

Cette découverte du monde transculturelle passe d'abord par l'être apatride. Dans *À toi*, l'impression que donnent Thúy et Janovjak est nettement celle d'être des citoyens de nulle part ou de partout, ayant des identités fluides, et donc typiquement transculturelles. Non seulement se déplacent-ils à travers le monde en vivant dans des contextes culturels qui

ne sont pas leurs contextes d'origine, mais l'identité même des auteurs est plurielle, particulièrement celle Janovjak, qui est à la base hybride et en état de transformation continue. « En fait, notre étrangeté est exponentielle. C'est mon métissage qui m'a donné le goût du voyage, lequel provoque d'autres métissages... », écrit Janovjak (AT 33). De citoyenneté suisse, avec père slovaque, mère française, conjointe italienne, et dont la vie quotidienne se déroule à Ramallah, Janovjak se fait dire par Thúy, « Tu vois, tu es l'incarnation même de ce que j'aurais aimé être : multiple donc inidentifiable. On doit te découvrir, fragment par fragment, couche par couche, soupir par soupir. » (AT 28) Ce phénomène est représentatif de ce à quoi font référence Welsch, Benessaïeh et Imbert et est caractéristique d'un monde qui se transforme rapidement.

Dans un article paru dans *Libération* où elle décrit le lieu à partir duquel elle écrit, Thúy évoque deux modes de vie « apatride » qui se trouvent dans son œuvre, celui de réfugiée et celui de voyageuse perpétuelle contemporaine découvrant le monde. Sa description des aéroports, en rappelant celle de Pico Iyer dans *The Global Soul*<sup>118</sup>, dépeint cet état d'apatride commun à deux contextes différents :

Ces espaces standardisés, impersonnels et de taille surhumaine nous permettent d'y être sans exister et dans mon cas, de redevenir invisible, presque sourde et muette comme la petite fille de 10 ans que j'étais à l'aéroport de Kuala Lumpur où je revoyais la lumière pour la première fois, après quatre mois passés dans un camp de réfugiés sans électricité. Dans ces zones interstices, je retrouve mon identité d'apatride d'alors, celle qui obéit, attend et ne questionne pas<sup>119</sup>.

L'auteure fait ainsi elle-même le lien entre deux types de rencontres avec le monde qui se trouvent dans son œuvre, ce lien qui se résume au contraste entre celui qui est obligé de découvrir le monde et celui qui le découvre dans le contexte transnational d'aujourd'hui, mû par son propre élan. L'élément commun aux deux types est pour Thúy, dans le passage cité

---

<sup>118</sup> Pico Iyer, *The Global Soul*, New York, Vintage, 2001.

<sup>119</sup> Kim Thúy, « Dans les aéroports, je redeviens l'apatride », *Libération*, [en ligne], mis à jour le 11 août 2013, [http://www.liberation.fr/culture/2013/08/11/dans-les-aeroports-je-redeviens-l-apatride\\_924193](http://www.liberation.fr/culture/2013/08/11/dans-les-aeroports-je-redeviens-l-apatride_924193)

ci-dessus, l'acceptation (« celle qui obéit, attend et ne questionne pas ») ou peut-être la souplesse. Iyer, en racontant sa rencontre avec un immigrant mexicain sans papier en périphérie de Los Angeles, évoque justement ces deux types d'identité migrante qui pourrait ici être qualifiée de transfrontalière :

Two kinds of cross-border experiences meet, one postmodern and fueled by technology, the other tribal almost; over the Atlantic and under the border fence. The other truth is that they are crossing all the time these days – the new and the old – and producing encounters seldom seen before<sup>120</sup>.

C'est ainsi que se fait une découverte du monde caractéristique du contexte actuel, c'est-à-dire une rencontre d'autrui très fréquente par le biais de la technologie et du tourisme de masse dans un univers sans frontières pour les riches et les clandestins à la fois.

Beaucoup d'éléments dans l'œuvre de Thúy traduisent cette absence de frontières. Dans *À toi*, le thème est récurrent, comme celui des dangers de l'exclusion, du mur qui sépare Jérusalem et des *checkpoints* qui le longent. Thúy évoque un monde idéalisé sans frontières en s'inspirant du souvenir de la chute du mur de Berlin et interroge Janovjak sur la possibilité de l'éventuelle élimination de ce mur qui l'« isole du reste du monde ». (AT 19) En réaction aux commentaires de Thúy, Janovjak évoque ce fait de créer des frontières qui séparent les gens : « on peut imaginer ce qu'on veut au-delà, des monstres issus de nos préjugés et de nos peurs, un Autre qui soit exactement ce dont on a besoin : un ennemi sanguinaire, le repoussoir maléfique qui aide à se construire » écrit-il, (AT 20) en énumérant d'autres murs sur la planète. L'idée de Janovjak renvoie dans une certaine mesure à ce besoin d'autrui pour la définition de son identité dont parle très souvent Thúy dans son œuvre. Ici, cependant il s'agit plutôt du besoin d'un contraste, voire d'un conflit avec autrui pour former sa propre identité, tandis que pour Thúy, dans la rencontre amoureuse, il s'agit

---

<sup>120</sup> Pico Iyer, op. cit., p. 10. (C'est moi qui traduis : Deux différentes expériences transfrontalières se rencontrent, l'une postmoderne existant grâce à la technologie, et l'autre, presque tribale ; par delà l'Atlantique et sous la clôture délimitant la frontière. L'autre vérité est que celles-ci se rencontrent tout le temps de nos jours – l'ancienne et la nouvelle – et produisent des rencontres jamais vues auparavant. )

plutôt d'un rapport de collaboration avec autrui pour la construction de soi, ou peut-être d'assimilation d'éléments extérieurs qui mène à une transformation de soi.

Janovjak ajoute cependant, « Paradoxalement, il ne m'isole pas tant que ça, ce mur, puisqu'il attire le monde extérieur et place ma résidence au cœur de l'actualité. Ainsi, c'est sur ce mur que je peux construire mon récit, appuyer les fragments, adosser des histoires. » (AT 20-21) La frontière devient pour l'écrivain, un outil servant au dialogue, tout comme l'est le thème du mur dans cet échange. Ce mur agit comme un pont et paradoxalement, permet de faire disparaître la frontière. Thúy évoque également la volonté de surmonter les frontières dans *À toi*, là où elle mentionne le fait d'avoir désiré donner des noms de ville à ses enfants pour brouiller les cartes, encore une fois dans le rêve d'un monde idéal sans divisions : « plus personne ne pourrait identifier leur lieu originel. Par le fait même, j'aurais fait sauter les frontières. *What if?* Et si les enfants avaient ce pouvoir de « changer le monde », un nom à la fois ? » (AT 28)

Cette volonté de surpasser les frontières revient dans *Man* sous une autre forme. La narratrice raconte en quoi sa mère adoptive, tout comme le père de celle-ci, s'opposaient à l'exclusion et à la division, notamment en réaction au fait que la belle-mère (cette « mère froide ») rejetait les enfants de la première épouse du père, décédée. Man raconte que sa mère adoptive « se taisait pour préserver cette innocence et aussi celle de son père. Elle ne voulait pas que son père voie ses propres enfants s'entre-déchirer, car il était déjà à la fois témoin et juge de la déchirure de son pays, de sa culture, de son peuple. » (MA 22) La narratrice de *Man* s'affiche elle-même comme étant contre l'exclusion et la division en brossant un portrait de la famille déchirée de sa mère adoptive. Elle décrit le comportement de la belle-mère de sa mère en peignant sous un angle négatif son attachement à la ségrégation : « elle montrait à ses enfants comment détester Maman et ses grandes sœurs,

comment tracer la ligne entre la première et la seconde portée, comment se différencier de ces filles même si tous avaient le même nez. » (MA 23) La narratrice souligne bien le trait qui unit ces deux groupes d'enfants provenant de mères différentes, en insistant sur le facteur universel, sur ce qui les relie plutôt que sur ce qui les sépare.

Dans *Man*, le thème de l'harmonie familiale – tant recherchée par le père de la mère adoptive du personnage – se superpose à celui de l'harmonie au sein de la patrie, de la paix au Vietnam. Ces deux éléments se rejoignent dans l'évocation du poème de « Truỳên Kiều, » dont le père impose l'apprentissage intégral et de mémoire à ses enfants, poème qui raconte le sacrifice d'une jeune fille cherchant à sauver sa famille, et dont, au dire des Vietnamiens, la transmission de génération en génération assure le maintien de la paix au pays : « Certains disent que, aussi longtemps que ce poème de plus de trois mille vers continuera d'exister, aucune guerre ne pourra faire disparaître le Vietnam. » (MA 25) Ainsi, cette volonté du père de faire réciter ce poème à ses enfants est rattachée à la paix et à l'équilibre fragile que vient plus tard détruire la guerre du Vietnam.

Le thème du dépassement des frontières est présent à différents niveaux dans *Man*. Il se traduit par la nouvelle vie de la narratrice qui prend naissance au Québec, par les liens d'amitié très forts que le personnage tisse avec Julie, que ses propres enfants appellent Maman, et par la réunification de « l'orient » et de « l'occident », de façon général. Ce thème est entre autres représenté même dans le domaine de la cuisine. Une nouvelle équipe se forme au restaurant de Man, avec un chef pâtissier embauché pour revisiter les desserts vietnamiens. La narratrice raconte au sujet des exploits de ce dernier : « Il avait ainsi marié l'Est et l'Ouest. » (MA 70-71)

Dans ce roman, la cuisine devient le lieu de prédilection pour la rencontre de l'autre qui surgit lors de la découverte du monde, puisque le personnage de Man rencontre les

habitants de sa nouvelle ville en proposant ses plats vietnamiens, puis rencontre des clients partout au monde, y compris son amant français, restaurateur également. La cuisine est véritablement le théâtre d'une interaction avec autrui et mène à une transformation de soi, se jouant dans un cadre transculturel. Au fur et à mesure que progresse la carrière de Man, sa découverte du monde s'intensifie, tout comme s'intensifient ses rapports aux autres. La narratrice explique le succès de ses affaires dans des termes socioéconomiques que l'on peut clairement associer au contexte transculturel contemporain :

L'intérêt des Québécois pour la cuisine vietnamienne croissait en même temps que l'ouverture grandissante des portes du Vietnam au tourisme de masse. Cette vague d'enthousiasme a transformé notre commerce en un port d'attache, notre livre *La Palanche* en une référence culturelle et moi, en porte-parole. Les lecteurs consultaient les recettes mais me parlaient surtout des contes et des anecdotes qui avaient motivé nos choix. (MA 77)

Si la grande réussite professionnelle de Man est liée à sa rencontre d'autrui, comme il a été mentionné plus haut, cette réussite se déploie en parallèle avec l'expansion mondiale de ses affaires, lui imposant des déplacements :

Avant que le premier article de journal ait été encadré, les magazines remplissaient notre précieuse valise rigide de cuir et de bois, qui semblait avoir traversé l'océan Indien, arpenté la Route de la soie ou survécu à l'holocauste. Elle était déposée sur un support pliant dans la vitrine, le ventre ouvert, riche de tous ces éloges qui arrivaient parfois d'aussi loin que les États-Unis ou la France. (MA 77)

Il s'opère donc dans le roman une véritable appropriation du monde en même temps qu'un affranchissement personnel et professionnel.

La mobilité, à la fois sociale et géographique, est un thème très présent dans *À toi et Ru* également. Les trois récits de Thúy redéfinissent tous le concept de territoire et de rapport à chez soi. La narratrice de *Ru* se décrit comme quelqu'un qui est toujours en mouvement et qui se sent à l'aise n'importe où : « Je dors aussi bien dans le lit d'un hôtel, d'une chambre d'amis ou d'un inconnu que dans mon propre lit », (RU 108) confie-t-elle. La description par la narratrice de son frère, homme d'affaires qui se déplace continuellement, renvoie à cette idée grâce à l'image du vieux grille-pain familial obtenu en cadeau par la famille lors de leur

arrivée au Canada. « C'est la seule bagatelle qu'il traîne avec lui d'un pays à l'autre, comme si elle était un point d'ancrage » (RU 116) explique la narratrice. Celle-ci identifie plus loin l'odeur de l'assouplissant *Bounce* comme étant son propre point d'ancrage dans cet univers mobile et fluide, où le territoire est un concept culturel plutôt que géopolitique (RU 117). La rencontre surgissant de la découverte du monde chez Kim Thúy est ainsi constante dans l'ensemble de son œuvre étant donné cette mobilité continue et dominante, au cœur d'une « esthétique » transculturelle, typique de la littérature contemporaine des Amériques.

## Conclusion

Ma vie me dépasse. Elle semble être une course sans fin où le souvenir d'un petit déjeuner en ta compagnie et celle d'une libellule qui a suspendu son vol dans le vaste espace de notre hôtel à Monaco s'apparente à une scène de film de science-fiction. Tu te souviens de la transparence irisée de ses ailes, qu'elle reposait sur le dossier de la chaise à côté de nous ? (AT 34)

Dans *À toi*, Pascal Janovjak raconte que son père avait 25 ans lorsqu'il a quitté la Slovaquie pour échapper à la dictature soviétique. Il résume bien les deux types de migration qui sont présents dans l'œuvre de Thúy et auxquels Pico Iyer fait allusion dans *The Global Soul* :

J'avais le même âge lorsque j'ai quitté l'Europe. Comme si l'expatriation originelle de mon père s'était transmise. À sa différence, je n'y ai été obligé par personne, et mon itinérance est bien plus confortable. Pourtant je me retrouve ici, à passer des murs, des *checkpoints*, à subir des interrogatoires (AT 60)

Les deux types d'errance qu'évoque Janovjak dans sa correspondance avec Thúy peuvent s'associer à une esthétique d'une part migrante, d'autre part transculturelle. La rencontre volontaire ou aléatoire de ces deux types d'errance est toutefois typiquement transculturelle, tout comme l'est leur coexistence au sein d'une même œuvre. L'errance volontaire contemporaine n'est pas simple, même lorsqu'elle est relativement « confortable » comme l'écrit Janovjak et n'a rien à voir avec le traumatisme d'un exil forcé. L'errance à laquelle aboutit le récit migrant de Kim Thúy, si elle porte en elle les traces d'un périple dramatique et douloureux, se fait puissante de sa légèreté et de son adaptabilité.

Le récit de Thúy ne nie en rien le passé mais récuse toutefois une attitude enlisée et paralysée par le deuil comme celle manifestée dans *Man* par la mère de Luc qui, par nostalgie, a longtemps cuisiné le même plat dont le fils a toujours détesté l'odeur violente. En réalité, ce que déteste le fils est « l'atmosphère entourant ce plat lourd d'obsessions et

d'impuissance. » (MA 98). Man décide tout de même de cuisiner les plats vietnamiens d'antan pour cette dame, dehors, à l'ancienne, car telle est sa manière d'aborder toute forme d'altérité, y compris l'adversité du passé : par un acte d'alchimie altruiste, qui reproduit le passé en le transformant en puissance dans le présent. C'est d'ailleurs ce même geste de transmission – celui de préparer les filaments de porc rissolés – qui, chez la narratrice de *Ru*, devient un geste de mémoire, d'amour, envers ses enfants québécois, tout comme le geste de Man. Et à l'envers de cette médaille, Man suit la prescription de Julie : « Mords. Mords dans la pomme. Mords comme la lime mord le métal. Mords à pleines dents. Mords ! Mords ! Mords ! » (MA 65). L'acte de manger comme celui de préparer à manger, devient ainsi une forme de résilience transculturelle qui lui permet de survivre en assimilant son entourage et en stimulant son appétit pour la vie.

Ce qui ressort donc de ce parcours de l'œuvre de Thúy est le relationnalisme transformateur. L'auteure affirme d'ailleurs en entretien que le parcours erratique personnel de chacun est toujours surprenant et peut mener à des lieux et à des états d'être insoupçonnés :

La vie, ça me fait penser à ces jardins japonais, sertis de pierres que l'on suit sans trop savoir où elles nous mènent. Parfois, il n'y a pas de logique. On se retrouve à faire le tour d'un arbre avant de reprendre un droit chemin pour se rendre compte, plus tard, que ce détour était nécessaire, qu'il nous a permis d'arriver là où on est aujourd'hui<sup>121</sup>.

L'analogie révèle l'importance du déplacement symbolique ou réel qui accompagne cette transformation de soi et renvoie à cette idée d'errance qui est au cœur de l'œuvre de Thúy. D'abord il a été constaté que le discours de Thúy est une prise de parole qui se révèle migrante au départ mais qu'elle ne l'est pas au sens pessimiste, rancunier ou nostalgique du

---

<sup>121</sup> Karine Tremblay, « L'amour en filigrane », *La Tribune*, [en ligne], mis à jour le 09/04/2013, lapresse.ca, [http://www.lapresse.ca/la-tribune/arts/201304/09/01-4638984-lamour-en-filigrane.php?utm\\_categorieinterne=traffidriviers&utm\\_contenuinterne=cyberpresse\\_vous\\_suggere\\_4638023\\_article\\_POS1](http://www.lapresse.ca/la-tribune/arts/201304/09/01-4638984-lamour-en-filigrane.php?utm_categorieinterne=traffidriviers&utm_contenuinterne=cyberpresse_vous_suggere_4638023_article_POS1)

terme. Il a été vu par la suite que cette prise de parole est nécessaire et qu'elle prend racine dans le silence mais s'amplifie médiatiquement dans la confiance et le divertissement, ce qui la rend d'autant plus mondialisée. Si *Ru* et *Man* peuvent être considérés comme étant nécessaires dans la constitution d'un nouveau canon littéraire inclusif comme le revendique Said, *À toi* est le fruit du simple plaisir d'écrire. Les trois œuvres peuvent aussi être considérées comme nécessaires dans la mesure où ce sont des œuvres dont la parole est féminine et « autre » étant donné le rapport à la langue qui s'y manifeste. Cette parole est surtout nécessaire parce qu'elle n'est ni uniquement féminine, ni uniquement « immigrante », mais multiple et relationnelle.

Par ailleurs il a été montré que cette parole est profondément orientée vers l'autre, qu'elle définit cet autre, le séduit, souligne sa présence, l'interroge et entre en dialogue avec lui. Cette parole se prononce autant textuellement que verbalement et se partage autant dans l'acte d'écriture que dans l'entretien et dans la présence médiatique, rendant par moment la frontière entre l'œuvre et son contexte ambiguë, et renforçant ainsi le message qu'elle porte. Le discours de Thúy s'est révélé comme porteur de renouveau, de rêve et de foi en les possibilités infinies de l'avenir qui sont favorisées par le déplacement et la rencontre. Dans cet esprit, ce discours montre que rêver est le pouvoir de croire que tout est possible.

L'œuvre de Thúy s'accomplit ainsi comme l'acte performatif d'un individu en train de réaliser un rêve. Enfin, l'œuvre de Thúy, dans le renforcement thématique de son énonciation, est véritablement représentative de son contexte et souligne la présence de ce contexte en montrant qu'elle se fait dans la joie. Elle se déclare ainsi comme la représentation privilégiée d'une société libérale et en paix. Bien que Thúy montre qu'elle détient le pouvoir qu'elle représente et que celui-ci est accessible à tous, il est juste d'interroger en quoi une telle position puisse paraître naïve.

S'enracinant dans l'exil, la parole de Thúy prend son essor dans le confort, avec une désinvolture contemporaine bien nord-américaine. Mais si elle exprime beaucoup de gratitude et s'épanouit au contact de l'autre, cela ne revient pas uniquement à son contexte. Malgré la diffusion d'un bien-être matériel relatif et la stabilité du milieu d'où provient la parole de Thúy, l'optimisme de l'auteure et sa confiance en l'avenir ne sont pas partagés par tous. De même, des exemples d'œuvres littéraires concentrationnaires et de récits d'exil forcé produits par des rescapés ayant vécu des conditions d'horreur et d'atrocité humaines illustrent une conception du monde fort différente de celle de Thúy. Il ne suffit donc pas d'avoir vécu dans la noirceur pour apprécier la lumière et ressentir le besoin de partager sa reconnaissance. Au-delà des considérations socioculturelles soulignées, l'optimisme de Thúy est peut-être en partie redevable à une certaine prédisposition à la joie. Dans la candeur et la sensibilité qui dominent son écriture, Thúy évoque un plaisir qui dépasse l'atteinte d'objectifs ou la réussite. Il y a chez l'auteure une sorte de joie qui transcende ses récits. Clément Rosset décrit bien dans *La force majeure*<sup>122</sup> ce qui constitue le phénomène qui se manifeste dans l'œuvre de Thúy :

il y a dans la joie un mécanisme approbateur qui tend à déborder l'objet particulier qui l'a suscitée pour affecter indifféremment tout objet et aboutir à une affirmation du caractère jubilatoire de l'existence en général. La joie apparaît ainsi comme une sorte de quitus aveugle accordé à tout et à n'importe quoi, comme une approbation inconditionnelle de toute forme d'existence présente, passée ou à venir<sup>123</sup>.

Et cette joie, par définition illogique et irrationnelle qui s'exprime sans demi-mesure, trouve un terrain fertile dans une société libérale, en paix et en devenir constant, où elle fait naître l'expression exacerbée d'un bien-être suprême comme celle de Thúy : « N'est-ce pas un moment parfait pour mourir ? » (AT 167)

---

<sup>122</sup> Clément Rosset, *La force majeure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

## Bibliographie

### *Corpus*

THÚY, Kim, *Ru*, Libre Expression, 2009.

THÚY, Kim, *À toi*, Libre Expression, 2011.

THÚY, Kim, *Man*, Libre Expression, 2013.

### *Ouvrages et articles théoriques, critiques et méthodologiques*

ATWOOD, Margaret, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975].

BENESSAIEH, Afef (dir.), *Amériques transculturelles / Transcultural Americas*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

BENESSAIEH, Afef, "Multiculturalism, Interculturality, Transculturality", Afef Benessaieh (dir.), *Transcultural Americas / Amériques Transculturelles*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa – University of Ottawa Press, 2010, p. 11-38.

BENESSAIEH, Afef, « La transculturalité : six thèses », séminaire donné au Département de français de l'Université d'Ottawa le 8 novembre 2013.

BERROUËT-ORIOU, Robert et Robert Fournier, « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec », *Québec Studies*, 14, Spring-Summer, 1992, p. 7-22.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2004.

- DUPUIS, Gilles, « La littérature migrante est-elle universelle ? Le cas de Ying Chen », *Croisements*, 1, p. 22-23, 2011. Aussi en ligne <http://croisements-revue.org/doc/Extrait-G.DupuisCR1-2011.pdf>
- GREIF, Hans-Jürgen, « Quelle littérature migrante? », *Québec français*, 145, printemps 2007, p. 43-47. Aussi en ligne <http://id.erudit.org/iderudit/47306ac>
- HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.
- IMBERT, Patrick, « Transculturalité et Amériques », Afef Benessaïeh (dir.), *Transcultural Americas / Amériques Transculturelles*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa – University of Ottawa Press, 2010, p. 39-68.
- IMBERT, Patrick, *Les Amériques transculturelles. Les stéréotypes du jeu à somme nulle*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Americana », 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique, « L'Analyse du discours et l'étude de la littérature », Simone Bonnafous et Malika Temmar (dir.), *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, coll. « Les Chemins du discours », 2007, p. 109-120.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.
- MAXWELL, Amélie, « Le mythe américain du self-made man dans les littératures francophones du Canada : apprivoiser le changement en s'approvisionnant de déplacements », Patrick Imbert (dir.), *Américanité, cultures francophones canadiennes et sociétés des savoirs : Le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, 2006, p. 111-143.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.

PATERSON, Janet M., « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales ? », *Interfaces Brasil/Canada*, Rio Grande, 9, 2008, p. 87-101.

SAID, Edward, *Orientalism*, New York, Random House, Inc., « Vintage Books Edition », 1979 (2003).

SAID, Edward, “Permission to Narrate”, *Journal of Palestine Studies*, Vol. 13, No. 3, Spring, 1984, p. 27-48.

SAID, Edward, *Culture et impérialisme*, traduit de l’anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?”, *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, Ed. Rosalind C. Morris, New York, Columbia University Press, 2010 [1988].

WELSCH, Wolfgang, « Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today », *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. By Mike Featherstone and Scott Lash, London, Sage, 1999, p. 194-213. Aussi en ligne <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html>

#### *Ouvrages et articles au sujet de Kim Thúy*

BARBER, John, “ Kim Thúy’s river of life, *The Globe and Mail*, [en ligne], mis à jour le 10/02/2012, <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/kim-thuys-river-of-life/article545170/>

BARTLEY, Jim, “From riches to rags to riches”, *The Globe and Mail*, [en ligne], mis à jour le 06/09/2012, <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/ru-by-kim-thuy/article545169/>

DUSAILLANT-FERNANDES, Valérie, « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy », *Women in French Studies*, 19, 2011, p. 75-89.

KHORDOC, Catherine, « Migrance en dérive », séminaire donné dans le cadre de la série *Salon Double*, mars 2013. Aussi en ligne

<http://salondouble.contemporain.info/conferences?page=0%2C0%2C0%2C0%2C1>

LAPOINTE, Josée, « Kim Thúy : survivre vire aimer » *La Presse*, [en ligne], mis à jour le 06/04/2013, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201304/05/01-4638023-kim-thuy-survivre-vivre-aimer.php>

MONTMINY, Marie-Josée, « Les nombreuses vies de Kim Thuy », *Le Nouvelliste*, [en ligne], mis à jour le 24 mars 2012, [http://www.lapresse.ca/le-nouvelliste/week-end/201203/23/01-4508591-les-nombreuses-vies-de-kim-thuy.php?utm\\_categorieinterne=traficdrivers&utm\\_contenuinterne=cyberpresse\\_B2\\_week-end\\_467\\_section\\_PO](http://www.lapresse.ca/le-nouvelliste/week-end/201203/23/01-4508591-les-nombreuses-vies-de-kim-thuy.php?utm_categorieinterne=traficdrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B2_week-end_467_section_PO)

RADIO CANADA, arts et culture, « Les jardins fertiles de Kim Thúy, [en ligne], mis à jour le 26 septembre 2013, [http://ici.radio-canada.ca/emissions/medium\\_large/2013-2014/chronique.asp?idChronique=313999](http://ici.radio-canada.ca/emissions/medium_large/2013-2014/chronique.asp?idChronique=313999)

SANDERSON, Candie, “Thúy, Kim (2012) *Ru*, Reviewed”, *Journal of Southeast Asian American Education & Advancement*, 8, 2013, p. 1-7.

THÚY, Kim, « Habiller le vécu de mots et d’images : le projet de Kim Thúy », Entretien avec Valérie Dusailant-Fernandes, Toronto, Ontario, 20 juillet 2012, p. 164-177, dans *Voix Plurielles* 9.2, 2012.

THÚY, Kim, « Dans les aéroports, je redeviens l’apatride », *Libération*, [en ligne], mis à jour le 11 août 2013, [http://www.liberation.fr/culture/2013/08/11/dans-les-aeroports-je-redeviens-l-apatride\\_924193](http://www.liberation.fr/culture/2013/08/11/dans-les-aeroports-je-redeviens-l-apatride_924193)

THÚY, Kim, « Ma seconde naissance », *Moments clés de Radio Canada/ Canada Writes* [en ligne], mis à jour le 16 janvier 2014, <http://momentscles.radio->

canada.ca/mediadetail/17946073-Kim%20Thuy%20-

%20Auteur%20/%20Author?offset=130

THÚY, Kim, Entretien en vidéoconférence avec Marie-Hélène Urro, 25 mars 2014.

TRAPENARD, Augustin, « Exils », Entretien avec Pascal Janovjak, Kim Thuy, Sumana

Sinha, Dinaw Mengestu, *Le Carnet d'or* par France culture, [en ligne] mis à jour le

03/12/2011, <http://www.franceculture.fr/emission-le-carnet-d-or-page-14-exils-2011-12-03>

TREMBLAY, Karine, « L'amour en filigrane », *La Tribune*, [en ligne], mis à jour le

09/04/2013, [lapresse.ca](http://www.lapresse.ca), [http://www.lapresse.ca/la-tribune/arts/201304/09/01-4638984-](http://www.lapresse.ca/la-tribune/arts/201304/09/01-4638984-lamour-en-filigrane.php?utm_categorieinterne=traffidriviers&utm_contenuinterne=cyberpresse_vous_suggere_4638023_article_POS1)

lamour-en-

filigrane.php?utm\_categorieinterne=traffidriviers&utm\_contenuinterne=cyberpresse\_vous\_s

uggere\_4638023\_article\_POS1

[http://canadianimmigrant.ca/entertainment/2012-giller-prize-could-go-to-an-immigrant-](http://canadianimmigrant.ca/entertainment/2012-giller-prize-could-go-to-an-immigrant-author)

author [Pages culturelles de canadianimmigrant.ca].

### *Divers*

CACCIA, Fulvio, *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-qubécois*, Montréal, Guernica, 1985.

CHEN, Ying, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1993.

DANTICAT, Edwidge, *Create Dangerously*, New Jersey, Princeton University Press, 2010.

DES ROSIERS, Joël, *Théories Caraïbes : poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 1996.

ESQUIVEL, Laura, *La ley del amor*, Prado, Miguelanxo, 1995.

ESQUIVEL, Laura, *Como agua para chocolate*, Barcelona, Grijalbo, 1997. Aussi en ligne

[http://www.aldevara.es/download/ComoAguaParaChocolate\\_LauraEsquivel.pdf](http://www.aldevara.es/download/ComoAguaParaChocolate_LauraEsquivel.pdf)

- GENET, Jean, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986.
- HOLAPPA, Pentti « La mère de l'amant », André Velter (dir.), *Il pleut des étoiles dans notre lit. Cinq poètes du Grand Nord*, Paris, Gallimard, coll. « poésie », 2012.
- HONG KINGSTON, Maxine, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York, Vintage International, 1989 [1975].
- IYER, Pico, *The Global Soul*, New York, Vintage, 2001.
- KOKIS, Sergio, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, Lévesque, 2000, p. 28 [Éd. originale, Montréal, XYZ, 1994].
- MARTEL, Yann, *Self*, traduction de Hélène Rioux, Montréal, XYZ, 1998.
- MARTEL, Yann, *Life of Pi*, Toronto, Vintage, 2002.
- OLLIVIER, Émile, *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004.
- ROBIN, Régine, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, 1993.
- ROSSET, Clément, *La force majeure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

## Table des matières

Résumé.....	ii
Remerciements.....	iii
Introduction.....	1
Chapitre I. L'œuvre de Kim Thúy : migrante ou transculturelle ?.....	7
Survol de l'écriture migrante.....	7
Remise en cause de la littérature migrante.....	9
Un autre regard sur l'exil.....	11
Le transculturel.....	16
Chapitre II. La prise de parole.....	22
La nécessité de raconter.....	22
Raconter l'histoire qui est passée sous silence.....	24
La prise de parole féminine.....	25
Parler au nom de ceux qui sont sans voix.....	27
La frivolité de la fiction.....	30
Raconter dans l'assurance et le plaisir.....	31
La légitimité de la parole.....	33
Chapitre III. Le discours de Kim Thúy.....	35
La scène d'énonciation.....	35
La scène d'énonciation de Ru.....	36
La scène d'énonciation de À toi.....	41
La scène d'énonciation de Man.....	42
Le dialogisme chez Thúy.....	44
Que sais-je sur le Vietnam ?.....	46
La présence d'autrui dans la narration de Man.....	48
L'interdiscours.....	49
Chapitre IV. Le renouveau et le pouvoir du rêve.....	53
La crainte de disparaître.....	54
Le sacrifice.....	55
La difficulté des transferts culturels.....	55

Renaître afin de survivre .....	57
Les images du renouveau .....	59
La réinvention de soi .....	60
La maternité et la naissance.....	61
L'affranchissement de la femme .....	63
Les illusions du rêve américain .....	68
La nécessité du rêve américain.....	70
La personnalisation du rêve américain .....	71
Le rêve une fois réalisé.....	72
Chapitre V. La rencontre et le déplacement.....	74
Les conséquences de la rencontre.....	74
Le partage et l'humilité .....	75
Le sujet d'un livre.....	76
Le hasard .....	76
La rencontre amoureuse .....	77
La découverte du monde .....	82
Conclusion.....	89
Bibliographie.....	93
Corpus.....	93
Ouvrages et articles théoriques.....	93
Ouvrages et articles au sujet de Kim Thúy.....	95
Divers .....	97