

Fragmentation narrative et structuration identitaire dans *vi* de Kim Thúy

Ángeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

angeles.sanchez@ulpgc.es

ORCID: 0000-0002-7566-1300

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar la obra de la escritora quebequesa de origen vietnamita Kim Thúy y, en particular, su última novela: *vi* (2016). La pertenencia a dos culturas está siempre presente en su narración. El elemento singular en sus relatos descansa en la construcción narrativa y en la fuerza de la palabra para evocar los hechos decisivos de una vida. Acontecimientos, pasados y presentes, que están marcados por esta separación en capítulos cortos que muestran situaciones intermitentes y en apariencia dispersas pero que, al superponerse paulatinamente, presentan una unidad coherente con pleno sentido que se ajusta estructuralmente a las vivencias narradas. Estudiamos las repercusiones de esta elección en sus publicaciones en las que la fragmentación compone la identidad de la narradora y se erige en elemento distintivo de la poética de la escritora.

Palabras clave: literatura quebequesa, autoficción, Vietnam, hibridación.

Résumé

Dans cet article, nous proposons d'analyser l'œuvre de l'écrivaine québécoise d'origine vietnamienne Kim Thúy et, en particulier, son dernier roman : *vi* (2016). L'appartenance à deux cultures est toujours présente dans son récit. L'élément singulier de ses histoires repose sur la construction narrative et sur la force de la parole pour évoquer les faits décisifs d'une vie. Des événements, passés et présents, qui sont marqués par cette séparation en petits chapitres qui présentent des situations intermittentes et apparemment éparpillées mais qui, en se superposant progressivement, montrent une unité cohérente et pleine de sens qui s'adapte structurellement aux expériences racontées. Nous étudions les répercussions de ce choix dans ses publications où la fragmentation compose l'identité du narrateur et devient un élément distinctif de la poétique de l'auteur.

Mots clé : Littérature québécoise, autofiction, Vietnam, hybridation.

Abstract

In this article we propose to analyse the work of the Quebec writer of Vietnamese origin Kim Thúy and, in particular, her latest novel: *vi* (2016). Belonging to two cultures is always present in her narrative. The singular element in her stories rests on the narrative construction and on the force of the word to evoke the decisive facts of a life.

* Artículo recibido el 14/07/2019, aceptado el 15/04/2020.

Events, past and present, which are marked by this separation into short chapters that present intermittent and apparently dispersed situations but which, by gradually superimposing themselves, present a coherent unity with full meaning that adjusts structurally to the experiences narrated. We study the repercussions of this choice in her publications in which fragmentation composes the identity of the narrator and becomes a distinctive element of the writer's poetics.

Key words: Quebec literature, autofiction, Vietnam, hybridization.

1. Introduction

La présente étude cherche à analyser le dernier roman publié par Kim Thúy (Saigon, 1968) : *vi* (2016). L'écrivaine québécoise appartient à la diaspora vietnamienne qui a quitté le pays après le changement politique de l'ancien Vietnam du Sud, au moment de l'unification du pays sous l'autorité communiste du Nord. Le nouveau régime politique provoque une vague d'émigration vers la France et d'autres pays d'Europe, d'Amérique du Nord ou d'Australie (Gayral-Taminh, 2010 : 163). Kim Thúy fait partie des écrivains qui mettent en récit l'exil ; en particulier, elle narre l'exode du peuple vietnamien, à partir de 1975, par la mer dans des embarcations de fortune saturées des gens qui étaient confrontés à la famine, à la maladie ou aux pirates avant d'être placés dans les camps de réfugiés en Malaisie.

Elle expose cette fuite du pays d'origine dans des textes courts et dépouillés dont la caractéristique essentielle du point de vue stylistique réside dans une conception fragmentaire de l'histoire racontée. Le parcours existentiel des héroïnes commence au Vietnam et se superpose à la réalité dans le pays d'adoption, le Québec ; tous les deux se complètent comme dans un kaléidoscope pour rendre au lecteur une idée globale de la réalité multiforme vécue. Du point de vue thématique, Kim Thúy demeure dans le territoire de l'autofiction ; elle narre l'expérience de tous ceux qui ont dû abandonner leur pays, arrivant sur le territoire canadien à la recherche d'une nouvelle vie en paix. Ses histoires sont énoncées par un *je* qui ne porte pas le même nom que l'écrivaine, elles s'appellent : Ru, Mãn ou Vi ; pourtant, les récits reproduisent bien des données de la vie de l'enfant qu'elle fut, de sa famille ou de la femme adulte qu'elle est devenue. Son projet d'écriture est conçu comme la reconstruction d'une histoire collective par la mémoire d'une vérité personnelle.

Carmen Mata (2015 : 6) étudie les formes et les enjeux de la littérature québécoise depuis 1990 dans un corpus d'œuvres d'écrivaines, constatant que la mémoire individuelle et la mémoire collective coexistent dans leurs textes. Kim Thúy partage avec celles-ci l'intérêt à s'occuper de la destinée d'un collectif particulier à travers sa mémoire personnelle. Dans ses récits, l'écriture fragmentaire sert à donner au lecteur la vision de cohérence d'une personnalité qui ne pourrait se comprendre sans ces couches superposées qui assemblent son identité. Et les différentes parties identitaires qu'elle énonce ne peuvent pas s'appréhender sans la mémoire collective des Vietnamiens exilés au Canada ; ses récits procurent une

projection sociologique. L'écrivaine reconstruit à travers le devenir des personnages un tableau qui montre l'évolution sociale du collectif auquel elle se rattache.

Notre propos est d'analyser la dernière publication de Kim Thúy, *vi* (2016), à l'aune de l'écriture fragmentaire et autofictionnelle ainsi que de la comprendre à l'intérieur de l'écriture exilique, en insérant son dernier roman dans l'ensemble de son œuvre.

2. Littérature de l'exil, écriture fragmentaire et identité

L'exil est l'un des poncifs les plus productifs de la littérature universelle constituant, même, un modèle littéraire à part d'après Charles Bonn (2007 : I). Depuis le XX^e siècle, le thème exilique est relié à de nouvelles nuances par l'histoire coloniale, il est souvent associé aux concepts sociologiques comme l'identité et l'émigration. Ces deux notions prennent une large place dans les études postcoloniales actuelles où les écrivains originaires d'anciennes colonies ne se réclament plus d'une identité contre une autre. Ils aspirent plutôt à une reconnaissance des multiples facettes de leur identité, façonnée par les deux cultures, autant par la culture d'origine que par celle de l'accueil ; leur interdépendance s'érige en colonne vertébrale de leur individualité. Nous partageons l'avis de Sabine Kraenker (2009 : 223) qui soutient que le voyage engagé par leur écriture transporte ces auteurs « à l'intérieur d'eux-mêmes, au cœur de leur identité hybride ». Cette hybridité peut se constater dans la personnalité des héroïnes de romans de Kim Thúy qui tentent de trouver leur place dans le monde avec leurs particularités et de s'inscrire dans l'imaginaire social.

Il ne faut pas considérer l'écriture de la migration comme une catégorie sociale et historiquement homogène. De préférence, nous devons nous poser des questions quant aux frictions qui se dégagent de ces traversées transgressives et les études théoriques se font écho de la problématique exilique. Les études sur l'écriture de l'exil ont éprouvé une évolution des origines à nos jours. Névine El Nossey et Anna Rocca (2011 : 3-7) révisent l'état de la théorie dans ce domaine thématique et confirment que l'attachement à un endroit géographique ne définit plus ces littératures migrantes ; elles proposent de les identifier plutôt à partir de la tension entre deux espaces dont aucun ne peut à lui seul prétendre les définir.

Dans ces écritures migrantes, Pierre Ouellet (2003, *apud* El Nossey et Rocca, 2011) a remarqué la naissance d'une autre éthique de la subjectivité qui est fondée plus sur la mouvance du *soi* que sur le maintien du *moi*, ce qui conduit à une nouvelle esthétique gérée par l'instabilité énonciative. En outre, El Nossey et Rocca ratifient, à la suite des travaux de Lucie Lequin, que la caractéristique la plus importante de l'écriture migrante repose sur le déplacement de l'espace national vers l'espace du soi et de ses relations avec le monde. Ces écritures ont la capacité de découvrir, à travers le décodage de la disparité qui est en nous, nos ressemblances avec l'Autre ; c'est-à-dire, nous retrouvons nos propres caractéristiques dans celui qui, de prime abord, est différent de nous.

Thúy montre dans ses romans comment les héroïnes, assimilées à la culture du pays d'adoption dans lequel elles se sont insérées, ne peuvent pas être comprises sans le parcours de la collectivité vietnamienne. Le cheminement indi-

viduel recueille le parcours d'autres femmes vietnamiennes réduites au silence par l'Histoire en essayant de leur donner une voix par laquelle se faire entendre. L'expérience de l'exil est vécue par Kim Thúy sinon comme un avantage, du moins comme la possibilité d'un enrichissement personnel par la construction d'une identité fondée sur l'intégration des deux cultures, sans négliger ni l'une ni l'autre. Elle partage avec d'autres auteurs de l'*entre-deux* ce que Françoise Aubès (2010 : 25) nomme « l'expérience de la complémentarité culturelle ». Elle aspire à la reconnaissance de leur identité fondée sur la jonction culturelle.

Le Québec a toujours été immergé dans une constante mutation culturelle dans laquelle, les différentes communautés ont besoin de délimiter un espace social bien à elles. Berrouët-Oriol et Fournier (1992 : 14) soulignent que « Le Québec urbain – plus que d'autres régions francophones du Canada – est en devenir transculturel parce que les traits distinctifs de sa monoculture francophone (langue, patrie, mémoire historique, etc.) sont 'contaminés', irrigués par des mémoires migrantes venues d'Ailleurs ». Ces mémoires migrantes confrontées à l'interaction entre elles sont également en transmutation constante car elles se confrontent à la monoculture francophone. À l'heure actuelle, la critique préfère attribuer la dénomination d'écrivains *migrants* aux auteurs provenant des milieux culturels autres que le Canada, plutôt que de les appeler *néoquébécois*, *ethniques* ou *immigrants*, car ces appellations étaient employées pour des pans précédents de l'histoire littéraire canadienne (de Diego, 2007 : 300). Ce désir de la critique s'intéresse à conformer une identité pour ces pays nés de la conjonction d'une multitude de cultures car la multiculturalité façonne un trait déterminant de leur citoyenneté. À présent, les Canadiens ne considèrent plus ces auteurs comme appartenant à la littérature migrante, mais ils parlent plutôt de littérature autochtone. Chantal Guy (2018) le confirme :

Dans la décennie 1990, on parlait beaucoup de « littérature migrante », une catégorie qui a complètement disparue des radars aujourd'hui. Pour la simple et bonne raison que les écrivains québécois qui ne sont pas d'origine canadienne-française ne sont pas forcément des migrants et qu'ils sont de plus en plus nés ici. « Cette catégorie n'est plus dans l'espace critique, remarque David Bélanger. Entre Dany Laferrière et Ying Chen, il y a tellement de différences, les mettre dans le même panier est absurde. Kim Thúy arrive, mais on n'en parle plus comme de la "littérature migrante", on en parle comme Kim Thúy ! ».

Cette diversité de cultures en interaction constante se reflète sur la littérature et donne lieu à des récits qui ont besoin de s'exprimer autrement. Pour certains écrivains, l'écriture fragmentaire répond à leurs besoins car elle correspond à des principes de cohérence différents à ceux établis par le roman traditionnel. Le concept de fragment qui nous intéresse pour notre étude est celui que souligne Raschwalska von Rejchwald (2014 : 219) à propos de l'écriture d'Annie Ernaux. C'est-à-dire, celui où la fragmentation est « une sorte de *contre-structure* régie par ses propres lois » et, en aucun cas, cette démarche scripturale suppose l'absence

de structure. Le terme de *fragment* renvoie étymologiquement à la dispersion et à la perte. André Guyaux (1985 : 7-8) confirme que « l'étymologie du mot persiste à dénoncer la coupure qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qu'il n'est pas, ou n'est plus ». Dans cette perspective, la fragmentation des écrits de Thúy tente de montrer comment se sont entremêlés les différentes strates dans la conformation des personnalités de ses héroïnes. Ce sont des prototypes féminins fondés sur les bases de la culture d'origine alimentée dans la famille, mais qui sont devenues 'autres' en grandissant par les apports de la culture d'accueil.

Le dilemme de l'identité surgit naturellement puisque ces femmes sont bâties sur les traces laissées par ces êtres qu'elles ne sont plus. Et ces bribes de l'existence passée forment des fragments narratifs dont l'assemblage résultant traduit mieux la réalité identitaire des personnages que la narration traditionnelle. D'après Françoise Sisini-Anastopoulos (1997 : 2), « le fragment fonctionne alors comme métonymie, de la partie vers le tout ». En ce qui concerne l'œuvre de Kim Thúy, le fragment permet d'agencer les parties d'une histoire biographique où l'échafaudage de la personnalité des héroïnes de ses romans retrouve leur assise précisément sur ces fractions du passé ; d'ailleurs, ces différentes parties tissent l'unité des narratrices de ses livres dont la personnalité ne s'accommode pas de clichés. La structure fragmentaire des romans de Thúy se relie à un récit où tout se raconte par de petites touches qui viennent renforcer les titres monosyllabiques attribués aux romans. Cependant ces raccourcis donnent une vision élargie et cohérente où l'auteure compromet tous les sens du lecteur. Cette structure narrative a été mise en relief dès sa première publication comme confirme González Menéndez (2014 : 183) dans son étude critique de *Ru* et *Man*, elle présente ces textes divisés « en pequeños capítulos, o mejor dicho en escenas o micro-relatos », rapprochés, à son avis, de la forme d'un haïku japonais. L'élection stylistique de Thúy est décrite par Ching Selao (2014 : 149) comme « écriture en fragments poétique, douce, optimiste et cocasse ». Pour parler des histoires dures et difficiles, l'écrivaine semble porter « des lunettes roses » (Desmeules, 2013) pour regarder le monde, cet optimisme vital dénote un élément qui n'était pas si évident dans la publication de *ru*.

C'est à cause du poids de la tradition et de la culture d'origine chez certains auteurs contemporains que les écritures fragmentaires s'adaptent mieux à leur réalité parce qu'elles font éclater la linéarité du récit traditionnel pour mieux reproduire la profonde crise personnelle de leurs vécus. Les raisons de ce choix scripturaire sont expliquées ainsi par Raschwalska von Rejchwald (2014 : 217) :

La fragmentation traduit l'un des gestes les plus symptomatiques de la modernité artistique : faire exploser le continu, tant réclamé par la tradition, remettre en question les transitions si péniblement huilées pour inventer une forme ample et généreuse qui puisse exprimer les contradictions des réalités postmodernes.

Dans le parcours d'écriture de Thúy, nous constatons qu'il y a un équilibre entre les deux côtés, celui qui correspond au passé et celui du présent, entre

Vietnam et Canada, comme reflet de l'équilibre retrouvé par la conjonction de diverses entités. La superposition des plans de l'histoire, entremêlant les personnages d'hier et d'aujourd'hui ainsi que les histoires du présent et du passé de manière équilibrée, rétablissent une narration globale cohérente. Ces histoires ne peuvent pas se raconter suivant le fil du temps puisque le passé réapparaît dans le présent avec une force à laquelle l'individu ne s'attendait plus et la narration reprend cet assaut de la mémoire.

L'hybridité générique constitue l'une des caractéristiques des œuvres postcoloniales comme observe Jacques Chevrier (*apud* Moura, 1999 : 148) « dans la mesure où les catégories habituelles (roman, poésie, théâtre), héritées des modèles occidentaux, font de plus en plus une remise en question ». L'œuvre de Kim Thúy se rapporte à l'autofiction et, dans cette dernière publication, au récit de filiation. L'autofiction constitue une forme transgressive en tant que stratégie d'ambiguïté qui « est repérable à sa structure marquée au sceau de l'anti-chronologique, de la fragmentation, de l'hétérogénéité et aussi de sa pratique du commentaire interne » (Gasparini 2008, *apud* Le Quellec Cottier, 2012 : 21). L'histoire de *vi* commence à l'âge de huit ans dans la région du Mékong et finit à Hanoi, mais elle ne va pas suivre une progression linéaire ; les sauts dans le temps chronologique et dans le temps mémoriel tout autant que les mutations géographiques composent le portrait de la femme qu'est devenue Vi.

La recherche des origines devient une quête spécifique dans un pays comme le Canada dont la multiplicité de cultures est un signe distinctif. Établir une identité précise dans cette multiculturalité canadienne est bien significative. Manirambona (2017 : 29) définit l'identité ainsi :

L'identité est, en effet, par essence, une notion en constante mobilité dans le temps et dans l'espace et qui se construit dans le brassage des cultures. Ce brassage permet de penser l'identité comme une multitude d'appartenances dont les unes sont plus mouvantes, changeantes que les autres, adaptables en fonction des défis et des opportunités du moment. L'identité est donc une catégorie en constante construction dans un processus d'interaction enrichissante et féconde.

D'après la citation, la fusion des cultures fait de l'identité une constante instable toujours en train de se construire ; cette recherche des origines et d'appartenance à une communauté devient d'autant plus éloquente dans un pays encore jeune qui est en train, lui aussi, d'établir sa propre identité indépendamment de ses colonisateurs.

La langue est un signe indiscutable d'identité ; la préférence d'une langue d'écriture par rapport à une autre révèle un positionnement de l'auteur face à la culture d'origine. Dans ce rapport à la langue de l'enfance, Kim Thúy présente un écart significatif avec d'autres auteures migrantes comme Linda Lê ou Julia Kristeva qui n'attribuent pas de rôle actif à la langue maternelle. Pour ces deux auteures francophones, la première langue reste un « poids mort, voué la plupart du temps à une existence secrète et souterraine » (Van der Poel, 2004: 241) ; la langue maternelle ne permet ni à Lê ni à Kristeva de revendiquer une identité

« autre » à l'intérieur de la langue française. En revanche, pour d'autres, la langue française constitue un espace de liberté, elle est choisie parfois de façon consciente et délibérée et, d'autres fois, le français s'impose naturellement comme c'est le cas chez Kim Thúy. Elle se déclare « francophile, francophone dans l'âme » (Fortin, 2009), bien que sa langue maternelle soit le vietnamien qu'elle sait parler, mais la langue de son enfance est restée très élémentaire, à un stade de langage d'enfant. Par contre, le français est la langue dans laquelle elle est capable de ressentir les choses et elle est aussi la langue formatrice intellectuellement, c'est la langue qui lui a permis de comprendre le monde, alors elle l'a adoptée dans son écriture parce que le français lui a fait devenir adulte. Pour Kim Thúy, le français exprime la complexité de la vie mais elle a adopté cette langue par la beauté qu'elle y retrouve.

3. Biographie et fiction chez Kim Thúy

Nous avons déjà dit que les romans de Kim Thúy sont considérés des récits autofictionnels ; ce type de narration est ambiguë parce qu'elle ne se soumet pas à un pacte de lecture de vérité autobiographique tel qu'il est postulé par Lejeune. Le texte et la réalité ne se correspondent pas totalement, les récits de l'autofiction s'étalent dans un domaine où les limites entre réalité et fiction sont brouillées. Ce genre littéraire est hybride car il partage des caractéristiques de l'autobiographie et du roman (Musitano, 2016 : 104). Selon Zuffery (2012 : 8), ce mot par son étymologie même « vient justifier un double refus des catégories discursives impliquées : refus de la fiction romanesque para opposition à 'auto-', et de l'autobiographie para opposition à '-fiction' ». Bruno Blanckeman (2002 : 156) qualifie ce genre littéraire de « récit d'intimité inédit » et il y retrouve quelques données communes à la psychanalyse. Ce critique discerne quelques *néotypes narratifs* où il signale l'importance du « sens du détail, de l'à côté et du symptôme ; la rhétorique de l'ellipse et du ressassement ; la pulsion de la langue ». De plus, quelques problématiques sont récurrentes d'après lui, comme « la fascination pour les origines en raison même de leur opacité ou l'étude des effets différés de l'Histoire dans les psychés ». Nous constatons que beaucoup de ces traits distinctifs se retrouvent dans les romans de Thúy et en particulier dans son dernier livre.

En partant du Vietnam, Kim Thúy fuit d'abord vers la Malaisie avec sa famille, consciente des possibilités limitées de survivre car un grand nombre de ces embarcations coulaient ; et puis, elle s'est lancée dans un long voyage vers le Canada où elle arriva à l'âge de dix ans. Elle montre une grande gratitude envers tous les gens qui l'ont accueillie dans cette terre d'asile où elle s'est sentie épaulée dès le début. Elle a exercé plusieurs professions (avocate, interprète et restauratrice) avant de se vouer à l'écriture. En 2007, Thúy s'est accordé un moment de réflexion pour décider son avenir professionnel. Pendant cette période, elle a entamé la rédaction de son premier roman *ru* (2009), livre qui a connu un succès retentissant, traduit en d'autres langues et récompensé par de nombreuses distinctions.

D'après l'écrivaine, son éditeur est celui qui a su capter l'essence de l'œuvre. Il note à propos de *ru* que « ce n'est pas un livre à lire, mais un livre à

vivre » (Dusaillant-Fernandes, 2012b : 165). Sa carrière littéraire continue avec un recueil d'échanges épistolaires avec l'écrivain Pascal Janovjak, *À toi* (2011), où ils se racontent leur quotidien à Ramallah et à Montréal pour partager des références de musique, des impressions de leurs vies, des souvenirs ou des idées. Puis elle publie *mãn* (2013), roman qui narre le vécu d'une immigrée vietnamienne mariée à un autre exilé québécois ; elle y présente l'épanouissement social, professionnel et affectif que cette femme expérimente à travers l'art culinaire et l'aventure amoureuse. En 2016, elle publie *vi*, livre que nous analyserons plus en détail et, enfin, elle vient de publier un livre de recettes traditionnelles de la cuisine vietnamienne.

Kim Thúy est bien accrochée à la fois à sa terre d'accueil et à sa terre natale. Elle nous fait remonter dans sa fiction par la mémoire à travers des routes qui relèvent de l'histoire personnelle de l'auteure ou de l'entourage proche. Dans un entretien (Dusaillant-Fernandes, 2012b : 168), elle explique ainsi son travail de mémoire comme point de départ de son écriture :

Le but n'était pas d'être fidèle à la mémoire que j'ai d'un événement. Il y avait un souvenir, une histoire que je voulais raconter. Mais quand on s'assoit pour écrire, on remanie l'histoire pour qu'elle soit agréable à lire et puis en écrivant, il y a des mots qui dépassent notre intention première et là l'histoire s'amplifie par elle-même.

Elle refuse d'insérer ses romans dans un genre précis, se reliant ainsi à bien d'autres écrivaines contemporaines qui essayent d'ouvrir de nouveaux espaces narratifs avec des histoires qui ne rentrent pas dans des schémas préétablis. Dans ses récits, Thúy combine le témoignage individuel avec le contexte socioculturel et historique pour construire l'identité, la ligne entre la fiction et la réalité n'est pas bien définie dans ses histoires. Elle brosse le portrait d'hommes et de femmes qu'elle a connus, des histoires de migrants et de réfugiés, des êtres sans visage ni nom pour (re)créer une histoire dans laquelle nous retrouvons bien de détails de sa vie intime (Hervouet, 2018 : 10). Sa conception narrative s'inscrit dans le sens large que Doubrovsky donne à l'autofiction : « c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en m'y incorporant » (Grell, 2016 : 12).

Thúy choisit des sujets quotidiens significatifs du point de vue sociologique mais souvent oubliés par l'Histoire pour mettre en lumière des questions douloureuses pour tout être humain sans tomber dans le tragique. À travers ses personnages qui viennent de sa mémoire, elle introduit son point de vue et son expérience personnels. L'auteure confirme son envie de légèreté pour raconter les faits remémorés, l'épure de la langue dans ses romans lui a permis d'approcher ses textes aux lecteurs qui n'avaient pas l'habitude de lire mais qui ont réussi la lecture de ses livres grâce à sa précision langagière.

Les titres de ses romans sont écrits en minuscules, détail pas anodin, car cette minuscule renforce mieux son objectif de montrer que le personnage repré-

sente un être tout à fait moyen ou insignifiant pour l'Histoire (Thúy, 2016c)¹ ; l'information donnée dans les paratextes des romans sont définitives dans l'autofiction. Avec ce procédé pour marquer l'insignifiance d'un être, elle se relie avec une série d'écrivains qui s'insèrent dans cette lignée comme Pierre Michon ou Annie Ernaux. La nuance différente chez Thúy, c'est que le modèle de passer inaperçu ou de petitesse reste l'idéal maternel de comportement pour ses enfants. La mère ne voulait pas qu'ils se distinguent dans quoi que ce soit car c'était sa façon à elle de les protéger.

Le style littéraire de l'auteure profite des expériences professionnelles antérieures. Thúy est soucieuse de maîtriser la précision linguistique qu'elle croit un héritage de sa formation d'avocate, ce souci d'exactitude la pousse à chercher la concision, mais elle reconnaît que la patience pour écrire vient surtout de son expérience comme cuisinière (Desloges, 2014). La recherche d'un langage authentique rejoint aussi l'univers sensoriel car le fait d'avoir un enfant autiste lui a appris que bien des expériences vont plus loin des mots et se rapportent aux sensations. Alors elle s'emploie dans son écriture à recréer le monde sensible capable d'inciter tous les sens pour tenter d'arriver à toute sorte de personnes, en s'accrochant à leur sensibilité par des mots. Pamela V. Sing remarque la sensorialité de ses récits et note « l'importance capitale de la relation entre le corps et l'espace à travers des passages poétiques traitant du sentir et de la perception » (Sing, 2013 : 283).

La perception sensorielle est manifestée de manière subtile et délicate pour entourer le lecteur d'une légèreté joyeuse. Pour justifier ce choix sensoriel dans son écriture, Thúy se donne en exemple de la compréhension lectrice qui va au-delà des mots pour éveiller les sensations par son expérience personnelle avec la langue vietnamienne. Elle n'est capable de comprendre un livre écrit en vietnamien que si les images décelées par les mots réussissent à faire ressortir le sens et la sensation recherchés. La langue maternelle, le vietnamien, revient parfois dans ses pages. Cette présence permet au lecteur de comprendre les tissages relationnels qui échappent au français ; les onomatopées, les toponymies ou certaines phrases sont les marques narratives qui relient le récit au pays natal, mettant en évidence son attachement aux origines. Ce langage hybride signale « une trace majeure du déchirement topique chez Kim Thúy » (Defraeye, 2017 : 263).

Il est certain que son œuvre reste entre deux territoires et, parfois, entre deux langues, bien que le vietnamien ne s'y inscrit que symboliquement comme marque de l'emmêlement des cultures en une seule entité. La sociologie repère le parallélisme entre les trajectoires d'immigration et celle des écrivains de l'*entre-deux* culturel à l'instar d'Annie Ernaux ; le pays d'origine et le pays de destination « sont les deux faces indissociables d'une même réalité qui ne peuvent s'expliquer l'une sans l'autre » (Mauger, 2004 : 177). Les deux langues apparaissent dans le récit de Thúy pour donner de la visibilité à cette ambiguïté linguistique qui est au cœur de son écriture. L'écrivaine a dû réapprendre le vietnamien car elle l'avait abandonné trop tôt sans bien le maîtriser (Thúy, 2009 : 87). La langue française

¹ Document audiovisuel TEDxPôle Maisonneuve.

l'a séduite car elle a manifesté qu'elle ne s'est jamais sentie aussi belle qu'au moment de son arrivée au Canada parce que l'image qu'elle a vue reflétée dans le regard de l'autre l'a éblouie (Hervouet, 2018 : 10). Alors, cette acceptation inconditionnelle l'a faite s'engager dans le système langagier du pays d'adoption.

Les narratrices des romans de Thúy regardent en arrière à travers leur mère qui joue un premier rôle dans la transmission du modèle féminin, autant dans la construction identitaire que dans l'appartenance à une culture. Lori Saint-Martin (1999 : 302) a observé très justement la figure maternelle comme un élément fondateur dans une bonne partie des écrivaines québécoises : « la fille doit remonter la chaîne des générations à la recherche de celles qui lui ont donné le jour ». Ce regard envers les femmes qui les ont précédées tient compte du besoin d'affranchissement de celles-ci, ces personnages n'ont plus envie de perpétuer l'archétype féminin imposé par des siècles de domination masculine. Et pourtant, d'autre part, elles ont besoin d'être soutenues dans ce qui les a définies jusqu'alors en tant que femmes et, encore plus, lorsque nous parlons d'une culture millénaire dans laquelle la passation de l'héritage intime est intrinsèque à leur nature.

Après la publication de *vi*, l'écrivaine avoue que son objectif initial était d'écrire une histoire d'amour, mais tout au long de son travail d'écriture, elle s'est rendu compte qu'il était impossible de le faire sans étaler, autour de deux personnages principaux, l'environnement familial sans lequel l'histoire ne tenait pas. Alors, le roman d'amour est devenu une saga familiale parce que, dans la culture vietnamienne (Thúy : 2016b)², « on n'est que le résultat de nos ancêtres, on n'est jamais nous-même et puis, quand on fait des fautes au cas où l'on a une mauvaise vie, on blâme les parents ». La problématique de la transmission culturelle concentre une grande partie de son récit, et la relation mère-fille y devient souvent conflictuelle parce qu'elle se situe entre deux mondes, la construction identitaire de la jeune femme constitue l'élément agaçant de la narration.

L'écrivaine voulait raconter l'histoire amoureuse de Vi et Vincent, rencontré au Vietnam pendant l'un de ses voyages professionnels. À travers ce jeune homme dont elle tombe amoureuse, elle retrouve finalement son père qui ne s'était pas évadé avec la famille. La narratrice remonte dans l'arbre généalogique de Vi pour retrouver la partie méconnue de son identité. D'après les déclarations de l'écrivaine, nous comprenons le poids de la tradition dans le présent pour ces immigrés qui ont abandonné leur pays et leur propre histoire, la reconstruction de l'identité individuelle a besoin d'une mémoire collective qui rétablisse une histoire commune aux *boat people*. Cette démarche est commune à bien d'autres auteurs vietnamiens francophones qui ont choisi de mettre en narration les éléments hétérogènes de leur existence comme mode de réflexion ou comme modalité de reconfiguration de soi après leur expatriation par la colonisation ou par les conflits idéologiques de l'événement de 1975 (Phan, 2015 : 123). À partir de 1980, cette littérature devient « une littérature de la transivité, des dialogues avec

² Minute 3 de l'entretien audiovisuel.

les patrimoines culturels et traditionnels, avec les sciences humaines et sociales » (Phan, 2015 : 118).

4. Construction narrative, archétypes féminins et identité dans *vi*

La narratrice et personnage principal de *vi* énonce son histoire par un 'je' qui partage biens des points en commun avec l'écrivaine et son expérience personnelle. À l'instar d'autres auteurs autofictionnels, elle fait évoluer son récit à travers quelques événements individuels qui lui permettent « d'articuler les récits de l'histoire nationale, en les mettant en perspective et en montrant dans quelle mesure l'Histoire a laissé sa trace sur l'écrivain » (Fusaro, 2018: 4).

Le titre montre un indice du sujet, la vie de cette femme, Vi. Les titres des chapitres sont transcrits en deux langues et ils servent à situer la narration dans un espace géographique ; la majorité sont des toponymes auxquels l'écrivaine ajoute souvent d'autres explications complémentaires des lieux (Cholon · Chợ Lớn · Grand Marché). Ces points géographiques retracent l'arbre généalogique de la narratrice depuis les grands-parents, ensuite la fuite par le golfe de Siam, l'installation familiale à Québec et puis le parcours formateur de l'héroïne qui va aux quatre coins du monde. Le destin de la narratrice était déjà marqué dans son prénom dont le signifié était « minuscule » ; prédestinée par son prénom, elle devra évoluer dans la vie à petits pas, au fil de ses rencontres et de ses déplacements mais ce sera bien au contraire une voie initiatique en contact avec une multiplicité des pays et des cultures.

Le personnage de Vi nous raconte le parcours vers la lumière d'une jeune femme destinée à rester invisible. Thúy remarque que « La vie est infinie, mais elle est composée de plein de détails nécessaires. Tout est imbriqué » (Lapointe, 2016). Et ces détails dont elle parle agencent la démarche narrative qu'elle amorce dans ses livres, celle de courts tableaux qui présentent des moments épars, des histoires partielles qui se superposent les unes aux autres et se relient pour composer un cadre de vie complet qui nous parle de façon subtile sur la difficulté de devenir soi-même. Kim Thúy construit ses textes généralement à travers un système de va-et-vient entre deux espaces, opposant les souvenirs et les images de femmes vietnamiennes aux femmes québécoises ou occidentales ; ou bien, la narration oscille entre le présent et le passé de l'histoire familiale ou, encore, entre deux espaces géographiques. Avec cette technique narrative, elle donne corps dans la structure du roman à une réalité existentielle de l'exil, la prise de conscience que le souvenir de son enfance et de ses origines est toujours là, où qu'elle soit, et constitue une part incontournable de son parcours individuel.

La structure textuelle suit une stratégie de la segmentation en regroupant les souvenirs par des fragments qui remettent en question la manière dont l'être vit l'expérience de l'unité temporelle et spatiale. Cette disposition narrative donne la possibilité au lecteur d'accommoder à sa manière les trous de l'histoire, lui permettant ainsi de percevoir que la ligne qui sépare la réalité et la mémoire d'un côté, et la fiction d'un autre côté n'est pas toujours claire. Selon Caroline Angé (2010: 145), dans ce type des textes où il y a une absence de lien formel, les in-

terstices entre les fragments réclament une ouverture pour la compréhension et montrent le manque.

Les chapitres d'ouverture et de fermeture de *vi* se passent au Vietnam ; le premier, « Mékong·Cửu Long·Neuf dragons », débute à l'âge de huit ans du personnage Vi dans le pays d'origine, et le dernier, « Hồ Hoàn Kiếm·Lac de l'épée restituée », elle y est de retour. Dès l'incipit, l'histoire remonte dans le temps, avant la naissance de Vi, au moment où le pays était une colonie française, la narratrice retrace l'origine sociale du père et de la mère. Ce récit de l'autre est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage. Le père était le fils d'une famille riche et francophile ; son grand-père paternel était juge, mais la narratrice n'oublie pas de retenir le terme « diplômé à titre d'indigène », soulignant ainsi la différence de statut des dominés en tant que citoyens colonisés. Elle retrace l'histoire familiale au Vietnam, se remontant à l'union de ses grands-parents pendant la colonisation française, pour accéder ensuite au présent. Le fil conducteur de l'histoire suit un ordre chronologique bien que le décor narratif se déroule sur la description des plans superposés qui vont de la période de splendeur familiale avant le régime communiste de son pays natal à la réalité actuelle au Québec.

À son arrivé au Canada, la petite fille va habiter dans le quartier Limoilou à Québec où elle mène une vie discrète s'adaptant au destin évoqué par son prénom ; Vi poursuit ensuite ses études universitaires à Montréal. La jeune femme songeait d'abord à faire carrière comme médecin ; cependant, au moment du choix définitif, elle préfère les études de traduction qui supposaient un vrai défi car elle ne connaissait presque rien d'anglais. Nous remarquons bien des données partagées entre le personnage de Vi et la biographie de l'auteure. L'élection dans les études contribue à augmenter la mésentente avec sa mère qui ne comprend pas ce changement d'avis. La jeune Vi tente de trouver une place dans le monde malgré le destin effacé auquel le sens de son nom la vouait : « Précieuse minuscule microscopique » (Thúy, 2016a : 29).

La thématique du lien mère-fille était déjà présente dans son roman *ru*, le lecteur y avait déjà saisi les rapports difficiles de la narratrice, An Tinh, avec sa mère. L'acte scriptural suppose pour Thúy une méthode pour combler son besoin de s'affirmer selon Dusailant-Fernandes (2012a: 79). La narratrice de *ru* éprouvait une timidité malade, ce trait caractériel mettait en colère la mère qui lui faisait des reproches à cause de sa personnalité presque effacée. Chacune des narratrices constituent les deux faces d'une même médaille de l'affrontement mère-fille. An souffre d'une timidité malade qui inquiète la mère et Vi se révolte contre les préjugés maternels pour se construire en tant que femme dans un autre univers social.

La mère de Vi possède une forte personnalité et une vive intelligence qui lui avait fait comprendre à 15 ans comment faire gagner de l'argent à sa famille en louant leur villa à des riches bourgeois pour des séjours de vacances, la demeure familiale était située dans la région de Đà Lạt, très appréciée à cause de son climat qui rappelait l'Europe aux locataires. De plus, la province était à l'écart des « relations conflictuelles entre dominants et dominés » (Thúy, 2016a : 18). L'initiative

d'hébergement va lui faire conquérir l'homme de sa vie, même si, au début, elle restait invisible à ses yeux car elle ne s'accommodait pas au canon féminin de beauté. À travers l'évolution de l'histoire de leur amour, la narratrice étale le contexte sociopolitique.

Un événement sensoriel, le « goût distinct et soyeux du café », déclenche l'histoire de deux amoureux pour faire connaître la réalité politique de ce moment-là et les raisons qui ont soudé le couple :

Mon père est devenu un adepte. Ma mère s'est portée volontaire pour être son fournisseur et celle qui lui détaillerait les arômes [...]. Elle a respecté cette habitude durant la saison des pluies, pendant les manifestations dans les rues de Saïgon, entre l'arrivée des Soviétiques dans le Nord et le déploiement des soldats américains dans le Sud. [...] Peu à peu, une de villas est devenue la résidence de la famille de mon père. [...] Les réformes et les changements politiques ont appauvri considérablement la famille de Lê Van An. [...] La crainte de devenir un homme déchu lui a dicté de retenir la main de ma mère en plein vol (Thúy, 2016a : 20-21).

Un autre point sensible dans ses descriptions est la vue. L'un des traits marquant du père était son extrême beauté qui épatait toutes les femmes. Par contre, la mère de la narratrice, Xuân – printemps –, est plus caractérisée par des capacités intellectuelles et d'entrepreneuse que par les traits de sa physiologie. Elle est décidée dès son adolescence à conquérir le mari de ses rêves. L'allure maternelle était plutôt robuste avec des traces d'acné mais, depuis le moment de la rencontre avec le père pendant les vacances où il séjournait dans la maison familiale, elle s'était décidée à le séduire par d'autres vertus que la beauté et elle réussit par sa forte détermination à atteindre son objectif.

La mère, après son mariage au Vietnam, s'occupait de toute l'organisation domestique ainsi que des affaires familiales dans le quartier chinois de Saïgon. Elle vouait une admiration sans bornes à son mari, connaissant de l'existence des amantes et même d'un enfant extraconjugal, mais cela ne la déviait pas de son but qui consistait à tout aménager pour le bonheur de l'époux, lui évitant tous les ennuis et les chantages. Selon la narratrice, « elle a créé un trône pour permettre à mon père d'être le souverain de son royaume » (Thúy, 2016a : 23). Elle gérait les employés qui savaient que toute question devait être dirigée à elle en premier et, après ce filtre, elle s'effaçait pour laisser le père prendre la décision finale qui devait s'exécuter immédiatement par disposition maternelle. Elle était la tête pensante, femme volontaire et déterminée, qui exécutait tous les projets de l'entreprise familiale, bien qu'elle ait toujours dû le cacher afin de maintenir les apparences sociales et l'ego masculin de son mari. Cette démarche choque la fille, mais lui permet de la comprendre.

L'effacement maternel devant la société marque la manière de percevoir l'éducation d'une femme même au pays d'adoption, ce qui contribue à l'incompréhension mère-fille en terre d'accueil. La narratrice retrace le portrait de la mère en tant que femme pour découvrir les raisons de sa conduite quant à la formation

de la fille et pouvoir ainsi saisir le cheminement formateur et affectif envers la fille qui cherche à la saisir pour apaiser le trouble. Et ce ne sera qu'à travers l'histoire amoureuse avec Vincent qu'elle parvient à déchiffrer ses décisions (Thúy, 2016a :121) :

L'écho de ma voix dans l'enceinte des bras de Vincent m'a finalement amenée à comprendre le désir de ma mère de me faire grandir autrement de me lancer ailleurs, de me donner un destin différent au sien. Il m'a fallu deux continents et un océan pour saisir qu'elle avait dû forcer sa nature en acceptant de confier l'éducation de sa propre fille à Hà, une autre femme, loin d'elle, à l'opposé d'elle.

Dans cette citation, nous découvrons un personnage déterminant dans la construction identitaire de la narratrice, celui de Hà, une amie proche de la famille Lè Van An avec laquelle ils sont partis du Vietnam. Dans sa jeunesse au pays asiatique, la jeune femme représentait la modernité pour ses idées et ses mœurs, mais cette attitude de femme libre avait duré jusqu'à son mariage avec un militaire qui la maltraitait. Hà fuit le pays avec la famille de Vi dans les radeaux de fortune mais, dans la traversée, ils ont perdu tout contact. On la croyait morte en mer avec ses parents car le bateau où ils voyageaient avait coulé, mais elle réapparaît des années après à Ottawa. Elle devient alors le guide de la narratrice ; sa mère la confie souvent à cette femme qui a retrouvé une nouvelle vie à côté d'un nouveau mari, un diplomate européen avec qui elle a trouvé son salut personnel en travaillant en appui des femmes en détresse. C'est elle qui montre à Vi la voie du choix personnel, mais ce parcours est envisageable grâce à l'accord maternel car, pendant de longues périodes, la narratrice habite chez Hà au Canada ou aux États-Unis. La force de cette femme, capable de se reconstruire et de se concentrer sur le bien-être des autres après une violation par les assaillants du bateau pendant la fuite et la maltraitance de l'ancien mari, sert de modèle à Vi et donne de la confiance à la mère qui dépose en Hà la tâche éducatrice dans un monde qui lui était étranger dans bien des sens.

Le chemin de reconstruction de Vi atteint son apogée au moment où elle doit visiter son pays natal pour des questions professionnelles. Elle y retrouve finalement son père qui avait choisi de rester au Vietnam après la guerre et l'arrivée des communistes au sud du pays. Kim Thúy déclare (Lalonde, 2016) : « Tu portes ton passé en toi, donc ce passé est présent. Ma ligne du temps n'est pas horizontale, mais verticale ». Alors, dans le roman, le temps de la narratrice s'accomplit dans cette venue en arrière où elle trouve son amant et récupère son père par un jeu du destin.

La figure paternelle, peu évoquée par la narratrice jusqu'à la fin de l'histoire, retrouve la dimension protectrice qu'elle gardait dans la mémoire infantile (Thúy, 2016a : 64) :

Pendant toute mon enfance, nous allions à la mer presque tous les mois pour « changer des vents », comme disait mon père [...]. Ces moments joyeux et légers dans le sable ne m'empêchaient pas de craindre la mer [...]. Mon père

m'enfilait la plus belle de bouées autour de la taille et me poussait vers les eaux en mouvement. Je pensais mourir chaque fois qu'une vague m'éloignait du souffle de mon père dans mon cou [...]. Cette peur malade m'a habitée toute ma vie, jusqu'à ce que nous apprenions que l'océan n'avait pas englouti le bateau de Hà.

En reliant l'image de l'océan à la protection paternelle et à la salvation de Hà, le personnage de Vi récupère son équilibre et ferme le cercle familial. Le dénouement de l'histoire assemble les fragments éparpillés jusqu'à ce moment. Elle fait sentir l'importance du poids de la tradition dans la construction de l'identité de la narratrice. Les différentes parties, en apparence éclatées, s'assemblent à travers cette ligne verticale qui la relie au passé familial tout en restant une femme du XXI^e siècle. Son récit ne se déploie pas selon une linéarité chronologique restituée, elle va du passé au présent pour retrouver une vérité bien à elle qui est composite et héritière de ces parcelles qui viennent s'assembler dans une individualité.

Dans ce dernier roman, la narratrice Vi semble rétablir son histoire familiale pour tenter de comprendre d'où venait le conflit entre mère et fille dont la relation n'avait pas été aisée pendant sa jeunesse. Elle y intègre des éléments collatéraux de leurs vies qui montrent la reconnaissance finale. Malgré certaines incompréhensions, l'attitude maternelle lui avait permis de suivre son chemin d'indépendance sans entraves, libérée des préjugés que la culture orientale lui imposait. À la fin du roman, Vi affirme : « Je désirais aussi appeler ma mère pour m'excuser de l'avoir déçue sans cesse » (Thúy, 2016a: 118). L'écriture remplit le rôle d'apaisement des blessures du passé. Et, tout au long du récit, l'héroïne voyage partout dans le monde, montrant une évolution qui s'affranchit des frontières géographiques pour s'enrichir des échanges multiculturels. La mouvance spatiale reflète le trouble intérieur de construction identitaire de cette femme qui désire plaire à la mère et, simultanément, elle ne s'accommode jamais au modèle traditionnel de femme.

L'évocation de l'origine de la famille s'unit souvent à une ambiance d'odeurs de cuisine, des senteurs qui la rattachent à la tradition et lui donne une continuité existentielle car « le parfum typique des cuisines vietnamiennes embaumait l'air grâce à ma mère ». La figure maternelle se hisse en gardienne d'une tradition qui a permis à Vi de recomposer son identité fondée sur la base de tout ce qu'elle a retenue d'elle. Elle témoigne de la reconnaissance à la mère capable de conserver l'esprit de famille mais, surtout, d'avoir gardé l'ambiance de l'enfance vietnamienne, de préserver les éléments de leur origine. Les senteurs du passé et le goût de la cuisine font partie capitale de la relation entre le corps et l'espace pour cette écrivaine qui laisse leur trace sensible dans son écriture. Le chapitre « la rivière des roseaux » illustre, à l'instar de l'eau qui coule, la croyance de la manière dont la génération d'aujourd'hui transporte en soi les réussites et les erreurs des autres.

La narratrice établit des parallélismes et reconnaît des qualités héritées des ancêtres dans ses frères ou en elle-même. Son frère aîné Long, héritier de la beauté paternelle et du vif instinct commercial de la mère, trouve son équilibre à côté

d'une femme qui veille pour le bien-être familial à la manière d'une société patriarcale. La belle-sœur est ainsi décrite (Thúy, 2016a: 56-57) :

Hoa se concentrait sur ses cours en techniques infirmières sans posséder ni rêve ni talent particulier. Elle savait par contre être très discrète et extrêmement habile pour se tenir dans l'ombre de Long sans l'encombrer. Sa plus grande qualité était de répondre aux attentes et aux exigences de notre mère. Long s'était toujours plié aux demandes de cette dernière même lorsqu'elles étaient déraisonnables, car il portait le poids de sa déchirure.

Hoa répond au prototype idéal de femme que sa mère aurait voulu voir dans sa fille. L'envie maternelle d'effacement féminin dans une société traditionnelle régie par les hommes était inscrit dans son prénom. Elle souhaite la discrétion maximale de la personnalité de sa fille mais les circonstances lui ont fait comprendre le caractère inapproprié de l'idée. La mère retrouve chez la fille la contestation avec une ferme volonté de se construire suivant ses propres critères ; cet affrontement était la cause de l'incompréhension mutuelle dans le passé.

Le portrait de Hoa, peint en miroir de celui de Vi, sert à introduire les mœurs vietnamiennes. Elle provient de la région vietnamienne de Bât Tràng, cette contrée est célèbre par la finesse de ses porcelaines, le travail délicat que les femmes y réalisent reproduit une tradition millénaire. Elle étoffe ses envies ou ses opinions et accepte sa dépendance qui se transforme en atout pour conquérir l'homme qu'elle aime, s'accommodant aux vœux de sa belle-mère. Son comportement nous éclaire sur l'incompréhension maternelle vis-à-vis de Vi.

La fragmentation de la narration nous permet de saisir les diverses faces d'où naît le manque d'entente mère-fille car les fêlures des personnalités et des attitudes se lisent implicitement dans les interstices narratifs. Nous accédons à comprendre l'ambiguïté du projet maternel pour sa seule fille, grâce aux différents plans qui s'intègrent dans le récit, reflétant la complexité formatrice en terre d'asile à cause de l'écart culturel.

5. Conclusion

Après la décomposition des régimes coloniaux, les communautés diasporiques commencent à se reconstruire dans les lieux d'accueil, « nourries par l'impossibilité de concevoir le retour vers les lieux et les êtres quittés une fois pour toutes » (Collington et Paré, 2013 : 8). L'énigme du déracinement et de la recomposition identitaire s'impose dans les fictions des écrivaines exilées et devient un enjeu majeur pour des sociétés comme la québécoise. Cette expérience est mise en évidence dans les livres de Kim Thúy où la reconstruction individuelle, reprenant le vécu de la communauté d'origine, prend une large place. Dans son dernier roman, la narratrice trouve une sérénité dans cette construction de l'identité par cette fermeture de la saga familiale avec la rencontre finale du père qui était resté au Vietnam. Nous voyons que la clôture symbolique de *vi* rentre dans cette ligne confuse entre réalité et fiction puisqu'elle est partie avec toute sa famille pour le Canada.

L'emploi de caractères vietnamiennes permet de marquer les différences avec d'autres récits de l'exil à l'intérieur des textes francophones dans la littérature autochtone québécoise qui s'affirme de plus en plus. La pratique fragmentaire de l'écriture évite d'imposer un *moi* unique permettant d'assortir les couches qui le constituent, il y a une réalité psychique qui doit s'exprimer par une autre structure narrative que la tradition marque. L'identité qui ressort des romans des Thúy ne pouvait pas se comprendre sans l'incorporation de tous ces éléments provenant de la culture vietnamienne. Ses romans ne sont pas autobiographiques, ils reprennent la mémoire collective de la communauté des *boat people*, surtout celle des femmes. Elle parle de son parcours intime en y incorporant les expériences d'autres femmes qu'elle a côtoyées pour composer ses romans. La fragmentation narrative offre à l'auteure la possibilité de montrer des instantanés sans trop les développer, pour laisser l'imagination du lecteur compléter librement ces interstices entre les différents chapitres où d'autres indices comme le choix des mots évoquent des sensations qui enrichissent l'expérience.

La présence du fait hétérolinguistique dans l'écriture migrante « révèle une stratégie littéraire par laquelle les auteurs se proposent de cartographier le dialogue des langues et ses enjeux dans le texte » (Pruteanu, 2012 : 91). Tout au long de la narration, Thúy introduit les deux langues, le français et le vietnamien pour laisser l'empreinte de deux cultures dans le texte. La langue française lui a permis de comprendre le monde et de se faire entendre de la communauté mondiale, mais les vestiges de la langue vietnamienne juste à côté d'elle dévoilent cette autre place ineffaçable de l'enfance et de l'héritage qu'elle revendique. Cette tension entre la langue maternelle des personnages et la langue d'écriture renforce, au sein du texte, la succession et l'entrecroisement de séquences en de très courts chapitres sans attache apparent, mais liées par d'autres pistes, font que ce procédé stylistique révèle une vision insolite.

L'écrivaine a su relier la forme textuelle à des problématiques distinctes instaurant une stylistique personnelle. Cela confirme les observations de Lori de Saint-Martin (1999 : 17) lorsqu'elle déclare qu'il n'y a pas « une stylistique au féminin, mais peut-être *des* stylistiques liées chacune à sa manière au maternel ». Il n'y a rien d'univoque dans la façon d'exprimer la relation entre maternité et textualité. Kim Thúy expose la question identitaire l'associant à la relation mère-fille pour nous faire partager cette ligne verticale du temps qui l'unit au passé et à la tradition tout en étant une femme libérée des régions géographiques. Elle s'est bâtie dans l'intersection de deux cultures mais, de plus, dans le contact avec bien d'autres pays et traditions ; et, de ce fait, elle approche davantage de la réalité contemporaine globale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANGÉ, Caroline (2010): «Blog, fragment et altérité». *Itinéraires*, 2, 141-146.

- AUBÈS, Françoise (2010): «Si loin, si près : diaspora et globalisation chez les écrivains transnationaux in Amérique». *Cahier du CRICCAL*, 39, 23-29.
- BERROUËT-ORIOU, Robert et Robert FOURNIER (1992): «L'émergence des écritures migrantes au Québec». *Québec Studies*, 14, 7-20.
- Bonn, Charles (2007): «Préface. Exil, quel exil ?», in Anissa Talahite-Moodley (dir.) *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, I-V.
- COLLINGTON, Tara & François PARÉ (2013): «Introduction», in Tara Collington et François Paré (éds.) *Diasporiques. Mémoire, diaspora et formes du roman francophone contemporain*. Ottawa, Éditions David, 7-18.
- DE DIEGO, Rosa (2007): «Ying Chen : à la recherche d'une mémoire», in Anissa Talahite-Moodley (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 299-318.
- DEFRAEYE, Julien (2017): «L'hybride dans la littérature postexilique de Kim Thúy ». *Analyses* 12 (3), 261-25.
- DESLOGES, Josianne (2014): «Kim Thúy. Révéler la beauté du monde». *Le Soleil*. URL : <https://www.lesoleil.com/archives/kim-thuy-reveler-la-beaute-du-monde-eca237a0b9aaa7d8a784b388d96771b1>.
- DESMEULES, Charles (2013): « Les lunettes roses de Kim Thúy », *Le Devoir*. URL : <https://www.ledevoir.com/lire/374482/les-lunettes-roses-de-kim-thuy>.
- DUSAILLANT-FERNANDES, Valérie (2012a): «Du Vietnam au Québec fragmentation textuelle et travail de mémoire». *Women in French Studies*, 20, 75-89.
- DUSAILLANT-FERNANDES, Valéry (2012b): «Habiller le vécu de mots et d'images : le projet de Kim Thúy». *Voix plurielles*, 9-2, 164-177.
- EL NOSSEY, Névine & Anna ROCCA (2011): «Introduction», in Névine El Nossey et Anna Rocca (éds.), *Fictions et devenir dans les écritures migrantes au féminin*. Berlin, Éditions Universitaires Européennes.
- FERNIOT, Christine (2013): «Kim Thúy : cuisine au nuoc Man». *L'Express*, 22 juillet. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/kim-thuy-cuisine-au-nuoc-man_1268186.html.
- FORTIN, Marie-Claude (2009): «Ru de Kim Thúy : À fleur de peau». *La Presse*. URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/200911/27/01-925704-ru-de-kim-thuy-a-fleur-de-peau.php>.
- GAYRAL-TAMINH, Martine (2010): «Voyager au bout de la mer : les boat people en France». *Hommes et immigrations*, 1285, 163-171.
- GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lidia (2014): «Lengua, escritura y arraigo en la obra de Kim Thúy». *Cédille, revista de estudios franceses*, 10, 181-192. URL : <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1475>.
- GRELL, Isabelle (2016): «Il est temps de réagir», in Isabelle Grell (éd.), *Les enjeux (en-je) de la chair dans l'écriture autofictionnelle*. Louvain-la-Neuve, EME éditions, 5-10.
- GUY, Chantal (2018): «Exit la littérature migrante, bonjour la littérature autochtone». *La presse*. URL : http://mi.lapresse.ca/screens/f3ce3645-8c0b-415c-9ef8-d6477fe104bb__7C__0.html.

- GUYAUX, André (1985): *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel, Éditions la Braconnière.
- HERVOUET, Quitterie (2018): «Kim Thúy, une amoureuse de la langue française». *Le métropolitain*, 16-18, 10. URL : <http://lemetropolitain.com/kim-thuy-une-amoureuse-de-la-langue-francaise/,11/11/2018>]
- KAENKER, Sabine (2009): «Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Bernfeld, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad». *Synergies. Pays riverains de la Baltique*, 6, 219-217.
- LALONDE, Catherine (2016): «Les vies de Vi». *LeDevoir*. URL : <https://www.ledevoir.com/lire/467137/les-vies-de-vi>.
- LAPOINTE, Josée (2016): «Kim Thúy: d'ombre et de lumière». *La Presse*. URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201604/07/01-4968619-kim-thuy-dombre-et-de-lumiere.php>.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine (2012): «Cendrars et ses écrits autobiographiques : une autofiction avant la lettre ?», in Joël Zufferey (dir.) *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, Harmattan-Académie, 17-31.
- MANIRAMBONA, Fulgence (2017): «De l'identité "rhizome" comme perspective de la mondialisation de la littérature africaine diasporique». *Synergies Afrique des Grands Lacs*, 6, 27-39.
- MATA BARREIRO, Carmen (2015): «L'écriture au féminin actuelle : la mémoire, l'intime, l'éthique, l'écriture comme recherche», in Robert Dion, *Que devint la littérature québécoise ? Formes et enjeux des structures narratives*. URL : http://www.crilcq.org/-fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Mata-Barreiro_Carmen.pdf.
- MAUGER, Gérard (2004): «Annie Ernaux "éthnologue organique" de la migration de classe», in Fabrice Thumerel, *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre deux*. Arras, Artois Presse Université, 177-203.
- MUSITANO, Julia (2016): «La autoficción: una aproximación histórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos». *Acta Literaria*, 52, 103-123.
- PHAM, Van Quang (2015): «Le récits de vie des auteurs vietnamiens francophones : un retour du sujet brisé». *Synergie Pays riverains du Mékong*, 7, 115-131.
- PRUTEANU, Simona Emilia (2012): «L'Écriture migrante comme pratique signifiante : L'exemple de l'hétérolinguisme et de l'écriture fragmentaire chez Abba Farhoud et Ying Chen». *Nouvelles Études Francophones*, 27-1, 85-98.
- RASCHWALSKA VON REJCHWALD, Jolanta (2014): «Les seuils démarcatifs dans le texte fragmentaire : le cas d'Annie Ernaux». *Synergie Pologne*, 11, 215-227.
- SAINT-MARTIN, Lori (1999): *Le nom de la mère. Mères, filles et écritures dans la littérature québécoise au féminin*. Montréal, Éditions Nota Bene.
- SELAO, Ching (2014): «Oiseaux migrants. L'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê». *Voix et Images*, 40:1, 149-164.
- SING, Pamela (2013): «Migration, sensorium et transculturalité chez Ying Chen et Kim Thúy». *International Journal of Francophone Studies*, 16:3, 281-301.
- THÚY, Kim (2009): *ru*. Paris, Éditions Liana Levi.

THÚY, Kim (2016a): *vi*. Paris, Éditions Liana Levi.

THÚY, Kim (2016b): «Entretien pour la librairie Mollat». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uvy58IZQ5Jo>.

THÚY, Kim (2016c): «La chance d'être différente». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0sfceWfgivU>.

VAN DER POEL, Ieme (2004): «Linda Lê et Julia Kristeva : citoyennes de la langue française», in Bruno Blanckemen, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 241-248.