
Écrire et transmettre l'expérience de l'arrivée dans
une nouvelle culture. Caractéristiques esthétiques
et narratives dans *Les maisons de cristal* (1990)
d'Annick Perrot-Bishop et *Ru* (2009) de Kim Thúy

*Writing and transmitting the experience of arrival in a new culture. The
Narrative and esthetic characteristics of Les maisons de cristal (1990) by
Annick Perrot-Bishop and Ru (2009) by Kim Thúy*

Hanna Nohe



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/eccs/1976>

DOI : 10.4000/eccs.1976

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2019

Pagination : 149-165

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Hanna Nohe, « Écrire et transmettre l'expérience de l'arrivée dans une nouvelle culture.

Caractéristiques esthétiques et narratives dans *Les maisons de cristal* (1990) d'Annick Perrot-Bishop et
Ru (2009) de Kim Thúy », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 86-1 | 2019, mis en ligne le
01 juin 2020, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/1976> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eccs.1976>

Écrire et transmettre l'expérience de l'arrivée dans une nouvelle culture. Caractéristiques esthétiques et narratives dans *Les maisons de cristal* (1990) d'Annick Perrot-Bishop et *Ru* (2009) de Kim Thúy

Hanna NOHE
Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität Bonn

Le présent article analyse deux textes écrits par deux écrivaines canadiennes d'origine vietnamienne : *Les maisons de cristal* (1990) d'Annick Perrot-Bishop et *Ru* (2009) de Kim Thúy. À travers une analyse narratologique qui tient compte des caractéristiques génériques de genre et de mémoire lors du processus de migration, nous examinerons leurs similitudes par rapport à ce qui concerne la transcription de l'expérience de l'arrivée dans une nouvelle culture. Nous mettrons en évidence comment la voix autodiégétique donne la possibilité d'entendre des voix migrantes rarement entendues : à la fois féminines et enfantines. La focalisation interne reflète une approche multiperspectiviste qui relativise les positions individuelles et rend compte de la complexité de la migration. Enfin, l'hybridité du genre et la structure fragmentaire reproduisent l'expérience migratoire non seulement de manière esthétique, mais aussi émotive.

This essay analyses two texts written by two Canadian female authors of Vietnamese origin: Annick Perrot-Bishop's *Les maisons de cristal* (1990) and Kim Thúy's *Ru* (2009). It presents a narratological analysis of the texts' similarities concerning the transcription of the experience of arriving in a new culture, which takes into account the characteristics of genre and memory during the process of migration. It will highlight how the autodiegetic narrative voice makes it possible to understand migrant voices which are rarely heard: female and child. The internal focalisation reflects a multiperspectivist approach which relativises individual positions and the complexity of migration. Finally, genre hybridity as well as the fragmentary structure reproduce the migrant experience not only aesthetically but emotionally as well.

Le présent article se propose de confronter deux textes écrits par deux auteures canadiennes d'origine vietnamienne. Le premier texte est peu connu contrairement au deuxième : *Les maisons de cristal* (1990) d'Annick Perrot-Bishop et *Ru* (2009) de Kim Thúy. Thúy n'est donc point la « première écrivaine québécoise d'origine vietnamienne » (DUSAILLANT-FERNANDES 2012a, 75). À première vue, les deux œuvres semblent se différencier par leur degré de référencialité et appartenir à des genres différents : dans *Les maisons de cristal*, l'action se déroule dans des univers imaginaires éloignés dans le temps et l'espace mais reliés les uns aux autres par la réincarnation d'un personnage protagoniste (LE BRUN 1996, 92). *Ru* relate les péripéties d'une jeune immigrée vietnamienne qui arrive au Canada lors de l'offensive du Têt. Par conséquent, *Les maisons de cristal* ont été considérées comme appartenant au genre de la fiction spéculative (Le BRUN 2000, 6 ; BISHOP 2008), alors que *Ru* se présente comme l'autobiographie d'un personnage fictif.

Malgré ces différences génériques, nous nous efforcerons de démontrer les affinités entre les deux textes en les étudiant en tant qu'élaborations de

HANNA NOHE

l'expérience de l'arrivée dans une nouvelle culture, ce qui comportera une réévaluation sur le plan du genre. Puisqu'une telle expérience est perçue à un niveau subjectif, il ne s'agit pas d'un moment d'une durée précise, mais plutôt d'expériences qui relèvent des impressions de différence culturelle, de désorientation, mais aussi de découverte. Ainsi, nous essaierons de répondre aux questions suivantes : à travers quelles techniques d'écriture ces expériences de rencontre dans la société d'accueil sont-elles transmises au niveau textuel ? Autrement dit, comment les impressions subjectives et les divergences culturelles sont-elles transcrites ? En étant subjectives, demeurent-elles purement individuelles ? Si non, à travers quelles techniques narratives deviennent-elles représentatives ?

Nous procéderons en trois temps. Tout d'abord, nous discuterons des particularités d'histoire et de mémoire dans un contexte de migration et de ses conséquences par rapport à sa transcription. Dans les deux parties suivantes, nous analyserons les œuvres de manière narratologique en nous fondant sur les notions de Gérard Genette — en particulier la voix, dans la deuxième partie (notamment hétérodiégétique et autodiégétique) et la focalisation dans la troisième partie (essentiellement la focalisation interne) — et sur les réflexions préalables sur la mémoire et les genres. Nous verrons ainsi comment la procédure narrative transcrit l'expérience migratoire de manière esthétique, mais aussi émotive et que, en dépit de la différence de référentialité des deux œuvres analysées, les réponses aux questions posées seront semblables.

1- Réflexions préalables sur la mémoire et les genres du moi dans le contexte de migration

Dans « Reflections on Exile », Edward Saïd décrit la sensation éprouvée par le sujet lors d'une migration forcée, qui peut être due à une situation de guerre ou de persécution politique :

Exile is [...] the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted. [...] The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever. (SAÏD 2001,173)

Une telle sensation de perte totale, non recouvrable tant par rapport au lieu qu'au temps passé, porte l'exilé, dans la majorité des cas, à désirer reconstituer cette absence par une reconstruction idéologique (SAÏD 2001, 177). Dans ce processus de recréation mentale de l'histoire vécue, la mémoire joue un rôle primordial. Or, puisque l'exilé se retrouve déraciné de son contexte social,

ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'EXPÉRIENCE DE L'ARRIVÉE DANS UNE NOUVELLE
CULTURE

il s'agit d'une activité solitaire, individuelle, même si, comme l'indiquent Irial Glynn et J. Olaf Kleist, dans des nations qui se comprennent comme société d'immigration, tel que le Canada, le souvenir collectif de l'histoire de l'immigration peut se convertir en « héritage national d'immigration » (GLYNN et KLEIST 2012, 7). Toutefois, comme Pierre Nora le constate dans sa présentation du concept des lieux de mémoire, compris tant de manière matérielle et concrète que de façon « plus abstrait[e] et intellectuellement construit[e] » (NORA 1997, 15), les dits lieux peuvent comprendre des « dimensions multiples » (NORA 1997, 15), dont fait également partie la dimension psychologique :

puisqu'il nous faut postuler l'adéquation de l'individuel au collectif et transporter à tâtons dans le champ du social des notions — inconscient, symbolisation, censure, transfert — dont, au plan individuel, la définition n'est ni claire, ni sûre. (NORA 1997, 15-16)

En effet, l'écriture, dans sa dimension psychologique et individuelle, au niveau de lieux moins concrets, assure une fonction particulière, car elle a la possibilité de transmettre une expérience individuelle, bien qu'elle puisse être perçue — à travers la lecture — au niveau collectif. En même temps, l'écriture peut se référer à la mémoire de manière explicite, comme nous verrons dans notre analyse, que ce soit à un niveau méta-fictionnel ou intrafictionnel.

Toutefois, l'approche de Pierre Nora, tout en ayant été reconnue pour sa contribution innovante, a été critiquée en raison de sa perspective linéaire et unilatérale de l'histoire et de la mémoire, qui ne tient pas suffisamment compte de l'histoire coloniale française. Selon celle-ci, le point de vue des colonisés devrait occuper une place dans l'histoire française afin de la rendre plus polyphonique et moins impériale et « gallocentrique » (ROTHBERG 2010, 4). C'est depuis cette perspective que Michael Rothberg propose le concept de « nœuds de mémoire » (ROTHBERG 2010, 7) qu'il définit comme des réseaux rhizomatiques, qui surpassent la territorialisation et la réduction identitaire, en particulier dans un contexte colonial et postcolonial. En effet, une telle pluralité de perspectives sur l'histoire et la mémoire concerne également les sociétés d'immigration, où les identifications territoriales et les histoires sont « multidirectionnelles » (Rothberg 2010, 8) et proviennent de différents contextes culturels, géographiques et politiques.

Une dimension psychologique comparable à celle mentionnée par Nora se trouve dans le genre de l'autofiction tel que le définit Philippe Gasparini, en s'appuyant sur les réflexions de Serge Doubrovsky, l'auteur de *Fils* (1977).

HANNA NOHE

Celui-ci se distancie, en premier lieu, de l'autobiographie que Doubrovsky considère « réservé[e] aux 'importants de ce monde' » (GASPARINI 2011, 14) et qui, « cultivant le 'beau style' » (GASPARINI 2011, 14), exclut « toute singularité » (GASPARINI 2011, 14). L'autofiction, en revanche, « ne se donne pas comme une histoire vraie, mais pour un 'roman' qui 'démultiplie' les récits possibles de soi » (GASPARINI 2011, 15) et qui, de plus, est à la « recherche d'altérité » (GASPARINI 2011, 15). Cela, dans le cas de *Fils*, s'exprime dans le personnage du psychanalyste, qui dialogue avec le protagoniste et le contredit (GASPARINI 2011, 15). Sur le plan du style, l'autofiction est plus libre, poursuivant l'objectif de laisser « l'initiative aux mots », qui s'appellent et s'engendrent les uns les autres » (GASPARINI 2011, 15), afin de « faire remonter le non-dit des profondeurs du moi » (GASPARINI 2011, 15).

La recherche de sens, pour comprendre les faits survenus dans sa vie, est également l'intérêt de ce qui a été nommé *creative nonfiction*, comme indique l'écrivain Bret LOTT (2000, 192-193). Telle l'autofiction, la *creative nonfiction* est à la recherche du soi : « The self as continent, and you its first explorer » (LOTT 2000, 195). En ce qui concerne la forme, elle est encore plus libre : « Creative nonfiction can take any form, from the letter to the list, from the biography to the memoir, from the journal to the obituary » (LOTT 2000, 194). Dans les définitions apportées, les deux genres se caractérisent donc par l'intérêt de l'auteur de comprendre son propre soi à travers l'écriture. Une telle recherche de l'histoire personnelle profonde se prête de manière particulière au cas de la migration, où l'individu migrant, est, comme mentionné auparavant, isolé dans un nouveau contexte collectif, et ressent ainsi souvent la nécessité de reconstruire son identité.

Sans l'exprimer de manière explicite, l'autofiction comme la *creative nonfiction* présupposent, dans l'énumération des formes possibles, une identité entre écrivain et protagoniste qui se présente en premier lieu par l'identité des noms. Lott relativise néanmoins cette identité en soulignant : « I do not mean creative nonfiction is simply writing about what happened to me. Rather, it is writing about oneself in relation to the subject at hand » (LOTT 2000, 194). Par ailleurs, l'autofiction prise littéralement dans son sens de « fiction » pourrait parfaitement être l'écriture d'un soi fictif, au moins par rapport au nom, car, de toute manière, la revendication de vérité a déjà été relativisée par Doubrovsky.

2- Narratives autodiégétiques guidées par la mémoire

Les deux textes possèdent un ou plusieurs narrateurs autodiégétiques qui correspondent à des personnages féminins, souvent enfants (LE BRUN

ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'EXPÉRIENCE DE L'ARRIVÉE DANS UNE NOUVELLE
CULTURE

2000, 5)¹, arrivant en un lieu qui leur est étranger. Ainsi, dans *Les maisons de cristal*, les narrateurs varient, en raison de la situation temporelle et personnelle différente dans chaque récit, mentionnée antérieurement, avec un total de sept voix différentes, dont, hormis la voix hétérodiégétique (« Les Enfants d'Oliane », « L'Amour-Mémoire », « Le Jardin d'Ys », « La Réconciliation ») qui parfois se mélange avec d'autres voix (« Les Maisons de Cristal » et « Mûir »), cinq sont des narrateurs autodiégétiques féminins (« Les Maisons de Cristal », « Mûir », « Amoy'e », « À Gma », « Récits d'Anissa » et « Lettres à Agdis ») : la fille Amalia, la guérisseuse Amoy'e, la mère Bodil et ses filles Anissa et Yba respectivement.

Ru, par contre, est relaté par un seul narrateur, autodiégétique, féminin et parfois enfant. Concernant les traits généraux, ce personnage semble avoir vécu un parcours semblable à celui de l'auteure, présenté dans le paratexte, antérieurement au récit : l'année de naissance en 1968 durant l'offensive du Têt à Saigon correspond à celle de Thúy, et la fuite au Canada a également été vécue par elle à l'âge de dix ans. Cela confère des traits autobiographiques au récit. Néanmoins, le fait de présenter, dès les premières pages, un nom qui diffère de celui de l'auteure — la protagoniste s'appelle Nguyễn An Tịnh (*RU*, 12) — établit une dimension fictionnelle. L'auteure explique cette fictionnalisation par la liberté qu'elle s'est accordée pour remanier l'histoire : « il y a des mots qui dépassent notre intention première et là l'histoire s'amplifie par elle-même » (DUSAILLANT-FERNANDES 2012 b, 168). Cette confiance de se laisser guider par le langage que Thúy mentionne auparavant dans le même entretien — « Je me suis donnée la liberté de jouer avec les mots, de vraiment donner beaucoup de place aux mots » rappelle de manière quasiment littérale la définition de Gasparini du genre autofictionnel, mentionnée dans la première partie de cet article. Le choix de changer le nom de la protagoniste correspond à un sentiment de responsabilité de l'auteure par rapport à la vérité, telle que la présente Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (LEJEUNE 1975 : 44). De cette manière, il s'agit d'une auto-fiction au sens littéral du terme composé : la fiction d'un moi. Ainsi, la relation acquiert une liberté poétique et devient en même temps un exemple représentatif de la situation migrante, moins liée à l'auteure et plus associée à la situation géopolitique et historique, tel que l'auteure le souhaite elle-même (DUSAILLANT-FERNANDES 2012 b, 167 ; 171). Néanmoins, la forme autodiégétique confère une immédiateté et une subjectivité aux perceptions et

¹ Le Brun établit une corrélation entre cet aspect d'enfance et la biographie de l'auteure, qui a migré pour la première fois à l'âge de six ans, en 1951, du Vietnam en France, avant de partir au Canada en 1982 (cf. LE BRUN 2000, 5).

HANNA NOHE

aux souvenirs relatés qui acquièrent ainsi toute leur validité et correspondent à la situation d'auto-réflexion de la migration (cf. NOHE 2018, 26).

La forme autodiégétique des deux œuvres permet d'entendre les différents personnages de manière directe — polyphonique dans *Les maisons de cristal*, comme le constate également Le Brun (1996, 92), et immédiate dans *Ru*. Elle exprime en même temps une subjectivité observée dans chacune des deux.

Les maisons de cristal comme *Ru* se caractérisent par une structure épisodique. La structure de *Les maisons de cristal* est décrite de manière très succincte par Le Brun :

Les récits se regroupent en deux ensembles de cinq. Le premier ensemble présente quatre univers éloignés dans le temps et l'espace, liés par la réincarnation dans chacun d'eux d'un personnage féminin [...]. Ces mondes éclairent la seconde partie où le sautellement des images fait place à des plans fixes. Tout se passe sur une île où deux groupes exilés [...] doivent s'unir pour assurer la perpétuation de la vie. » (LE BRUN 1996, 92-93)

Ces références d'une partie et d'un récit à l'autre créent une cohésion entre le temps, les lieux et les personnages et évoquent un univers complexe doté de ses propres règles. De cette manière, le livre s'approche de la complexité inhérente au roman, au lieu de représenter une collection de récits indépendants comme l'indiquent également Michel Lord et Neil Bishop (LORD 1991, 23 ; BISHOP 2008, 53).

D'autre part, *Ru* se présente comme un roman —l'œuvre est désignée ainsi sur la quatrième de couverture²—, mais est constitué de fragments qui pourraient également se lire indépendamment. Presque tous les passages se terminent par une chute inattendue. En moyenne, ils comprennent une page, quelques-uns seulement trois lignes (*RU*, 103). Cette hybridité textuelle des deux œuvres correspond à l'hybridité ressentie par les sujets migrants par rapport à leur espace et à leur identité : ils s'identifient aux deux cultures, sans pour autant appartenir complètement à l'une d'entre elles.

Dans *Ru*, les récits s'enchaînent l'un après l'autre de manière associative par des mots clés qui évoquent des souvenirs et des sensations chez

² Dans l'entretien déjà cité, Thúy confie qu'elle voulait éviter toute attribution générique explicite et qu'elle a convaincu son éditeur à y renoncer (DUSAILLANT-FERNANDES 2012 b, 168). Cependant, bien qu'il ait été décidé de ne pas l'afficher en dessous du titre, le terme « roman » apparaît au dos, dans la quatrième de couverture.

ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'EXPÉRIENCE DE L'ARRIVÉE DANS UNE NOUVELLE
CULTURE

le personnage narrateur immigré. Cette fluidité est soulignée également par Lidia González Menéndez (GONZÁLEZ MENÉNDEZ 2014, 182). La narration s'ouvre, de manière semblablement chronologique, par la naissance de la protagoniste, au Vietnam: « Je suis venue au monde pendant l'offensive du Têt » (*RU*, 11). Christophe Premat et Françoise Sule (2016, 147) proposent l'idée que ce début indique le temps nécessaire pour pouvoir initier le processus de la mémoire en évoquant ensuite la relation avec sa mère (*RU*, 12-13) et en l'associant avec celle qu'elle entretient avec ses propres enfants (*RU*, 14-15), la narratrice entreprend constamment des sauts temporels (vers le futur et vers le passé) tels que la prolepse au Canada (*RU*, 14) puis l'analepse vers le voyage en bateau de Saigon en Malaisie (*RU*, 16, 32). Comme dans *Les maisons de cristal*, mais de manière encore plus fragmentaire et temporellement désordonnée, nous sommes progressivement informés des éléments de l'enfance au Vietnam, de la fuite, des débuts de la vie au Canada (*RU*, 37-39), mais aussi de son rôle de mère (*RU*, 14, 20), éléments qui, au fur et à mesure, composent comme une mosaïque. Ainsi, les récits sont reliés les uns aux autres à travers des prolepses et des analepses et reconstruisent l'histoire migratoire de la protagoniste narratrice. La mémoire est le sujet principal de Premat et Sule (2016, 137-149) et également mise en évidence comme une partie intégrale de la narration par Jenny M. James (JAMES 2016, 46).

En effet, dans les deux textes, la mémoire joue un rôle central pour la cohésion interne et renvoie à la situation de la migration. Dans *Ru*, l'ensemble du récit est structuré par association à travers la mémoire individuelle fragmentaire, en particulier lorsqu'il s'agit de lieux abandonnés comme c'est le cas dans la migration, reflétée par la forme épisodique, tel que le souligne également Helen M. Buss : « The short anecdotal style of the book imitates the suddenness and quick movement of involuntary memory » (BUSS 2018, 607).

Dans *Les maisons de cristal*, le personnage du Tilbû, protagoniste dans le troisième récit de la première partie, réapparaît dans la deuxième partie à travers la mémoire de Bodil :

Dans mon enfance, on me racontait souvent l'histoire du Tilbû, un être venu d'un autre univers et qui s'était réincarné parmi nous. De son enseignement, il ne reste que les tablettes d'argile de la poétesse Galdane qui a vécu quelques siècles plus tard [...]. (*MC*, 122)

Dans ce passage, nous trouvons la représentation d'une transmission de mémoire collective : l'histoire du Tilbû forme la base de l'identité culturelle des Ourlandines, culture à laquelle appartient Bodil, la mère de la famille

HANNA NOHE

multiculturelle. Cette histoire est transmise tant de manière orale (« on me racontait ») qu'à travers un document écrit (« les tablettes d'argile ») qui représente un véritable lieu de mémoire selon Nora (« il ne reste que »). En revanche, les nœuds de mémoire selon Rothberg sont représentés par la pluralité des points de vue qui se transmet à travers la focalisation interne de différents personnages, comme nous verrons dans la troisième partie.

3- Focalisation interne

Dans les deux œuvres, les personnages sont focalisés de manière interne, ce qui correspond à la voix autodiégétique, mais c'est également le cas dans les passages narrés d'une voix hétérodiégétique dans *Les maisons de cristal*. Les personnages focalisés se trouvent, dans leur majorité, dans une situation de migration. Dans *Les maisons de cristal*, le point de vue varie entre celui qui immigré et celui qui 'accueille'. Ainsi, dans la deuxième partie, deux sociétés, celle de Gma et celle des Mûriens qui se sont enfuis à Gma, se trouvent l'une en face de l'autre. La perspective des femmes habitant à Gma est présentée par Bodil :

Le ciel bleuissait de vent quand nous les avons aperçus, vêtements tachés de sel, cheveux hirsutes et yeux empreints de curiosité. Ils avaient allumé un feu sur la plage et semblaient nous attendre. Lorsque nous nous sommes approchées nous avons vu les os sur le sable. Des os de cormettes ! La colère nous a d'abord envahies mais nous avons vite compris que les étrangers n'étaient pas conscients de leur crime. Percevant toutefois nos sentiments, ils se sont excusés, avec des gestes qui nous ont paru comiques. Il ne s'agissait pas de les punir, mais simplement de leur faire respecter notre loi. Après tout, nous avons besoin d'eux : la plupart de ces étrangers n'étaient-ils pas des hommes ? Oui, il nous fallait les accueillir et c'est avec bienveillance que je leur ai demandé de nous suivre. (MC, 111)

Le passage illustre l'ambivalence de l'immigration du point de vue de la société d'accueil. D'un côté, les nouveaux-venus sont différents, et pour cela étranges (« des gestes qui nous ont paru comiques ») et ne respectent pas les mêmes règles sociales : ils ont tué et mangé les oiseaux considérés comme sacrés par la société d'accueil. De l'autre côté, ils peuvent apporter un atout à la société d'accueil — dans ce cas, des hommes mâles pour la société des Ourlandines dont les compagnons ont tous péri dans une guerre civile (MC, 114, 165) —, de manière qu'ils doivent être traités avec gentillesse. En même temps, la société accueillante attend d'eux qu'ils s'adaptent, tels des hôtes, aux coutumes de la société déjà sur place (« leur faire respecter notre loi »). La

ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'EXPÉRIENCE DE L'ARRIVÉE DANS UNE NOUVELLE
CULTURE

focalisation interne, en concurrence avec la voix autodiégétique mise en évidence dans le paragraphe précédent, éclaire le point de vue d'un personnage qui fait partie de la société d'accueil.

La perspective inverse, celle d'un personnage immigrant, est constituée par Boj — mari de Bodil et homme Mûrien — et décrite de la façon suivante :

Il [Boj] regarde par la fenêtre : ce sont les couleurs qui lui manquent, les parfums, la douceur de l'air ; une sensualité qui le ferait vibrer, éveillerait en lui la force de vivre. [...] [D]es expéditions s'étaient organisées. C'était au cours d'un de ces voyages qu'une terrible tempête avait éclaté. Leurs frêles embarcations avaient longtemps tourbillonné avant de se perdre dans la tourmente. Et ils s'étaient retrouvés ici, à Gma, hébétés par la voix des vents et le roulis des vagues. (MC, 159-161)

Bien que narrée par une voix hétérodiégétique, la focalisation de ce passage est également interne, mais de point de vue d'un immigrant. D'une part, cette perspective est caractérisée par la mélancolie, topos évoqué par la sensation de manque des particularités du lieu abandonné (« les couleurs qui lui manquent, les parfums, la douceur de l'air »). D'autre part, nous sommes informés des circonstances de la migration : elle n'était point prévue, mais a eu lieu dans le cadre d'une expédition. Ce qui commence donc comme déplacement poussé par la curiosité, avec le but d'une découverte nouvelle, subit un imprévu causé par la nature et oblige par la suite à s'installer. Puis, l'installation momentanée se convertit en séjour sans fin concrète.³

Cette approche multiperspectiviste dans *Les maisons de cristal*, qui inclut les deux côtés de l'immigration, rend celle-ci encore plus complexe en lui attribuant plusieurs directions. Après avoir reçu les informations sur l'immigration des Mûriens, le narrateur hétérodiégétique dans le récit neuf (« La Réconciliation ») mentionne le fait que les Ourlandines, les membres de la société d'accueil, sont également des immigrées :

Un jour pourtant, un peuple fut capable d'entendre ces chants [des Gmules, êtres maritimes] sans éprouver le besoin de fuir. Il s'agissait d'un groupe d'Ourlandes qui avaient quitté leur terre d'origine, accompagnés de leur reine et de sa cour. Là-bas, une guerre civile avait éclaté et les persécutions allaient bon train.

³ Ce sera la deuxième génération, représentée par la fille cadette Agdis, qui entreprendra le voyage de retour pour connaître ses racines. Ces projets sont mentionnés dans le récit 7 (« Mûir »), qui ne relate pourtant pas leur achèvement (MC, 140).

HANNA NOHE

Ils s'installèrent à Gma, défrichèrent les forêts de koralis, ensemencèrent des champs. Plus tard, il[s] battirent une cité blanche au milieu de laquelle s'éleva une immense statue : la reproduction exacte de celle qui se dressait dans leur capitale d'origine et que les opposants au régime avaient tenté de détruire ; mais qui demeurait là-bas, immuable et impassible. (*MC*, 165)

Ce passage nous apporte deux informations par rapport à la migration. D'abord, il nous présente le fait que les Ourlandes, le peuple qui accueillit les Mùriens échoués lors d'une tempête, sont elles-mêmes arrivées d'un lieu différent. Celles qui dans la focalisation interne de Bodil semblaient totalement enracinées, de manière locale et culturelle, se révèlent, grâce à la voix hétérodiégétique, être également des réfugiées. De plus, nous y trouvons une cause ultérieure de la migration : une guerre civile issue d'une scission sociale, ou, de manière plus générale, la violence dans la société d'origine. Il en résulte que les émigrées s'installent, cultivant la terre et reconstruisant les édifices symboliques. Le fait que la population apparaissant et se présentant comme autochtone se révèle compter également sur une histoire de déplacement relativise les positions des deux partis —ainsi la revendication des Ourlandes selon laquelle les Mùriens doivent s'adapter aux coutumes des Ourlandes— et rend la situation de la migration plus complexe.

Le fait que *Les maisons de cristal* présente de telles expériences et constellations de diverses migrations à partir de plusieurs points de vue correspond à une élaboration des événements qui ont marqué la vie de l'auteure Annick Perrot-Bishop. En ce sens, *Les maisons de cristal* pourraient être considérées comme un exemple de *creative nonfiction* tel que le définit Lott. L'élément de fictionnalisation sert de technique pour abstraire le récit de la vie particulière, en faisant ainsi une métaphore pour d'autres expériences de migration.

Dans *Ru*, correspondant à la situation autodiégétique, la focalisation est entièrement interne, et équivaut à la perspective d'une immigrée vietnamienne qui fuit au Canada lors de l'offensive du Têt. La fuite, traversant la mer (du Vietnam en Malaisie) y est décrite, de même que dans *Les maisons de cristal*, mais de façon plus directe, et impliquant des sens divers :

Avant que notre bateau ait levé l'ancre en pleine nuit sur les rives de Rach Giá, la majorité des passagers n'avait qu'une peur, celle des communistes, d'où leur fuite. Mais, dès qu'il a été entouré, encerclé d'un seul et uniforme horizon bleu, la peur s'est transformée en un monstre à cent visages, qui nous sciait les jambes, nous empêchait de ressentir

ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'EXPÉRIENCE DE L'ARRIVÉE DANS UNE NOUVELLE
CULTURE

l'engourdissement de nos muscles immobilisés. Nous étions figés dans la peur, par la peur. (RU, 16)

Suite au danger de la persécution politique dans le pays de départ, le passage maritime représente un nouveau risque, celui de mourir en mer.

L'arrivée au pays de destination, le Canada, est également perçue par le personnage de l'immigrée, qui à l'époque est encore une jeune fille. Les aspects qui caractérisent cette arrivée sont, d'un côté, une sensation d'étrangeté, semblable à celle citée dans *Les maisons de cristal*, et d'impuissance, due à un manque de connaissances linguistiques et culturelles :

Quand j'ai vu les premiers bancs de neige à travers le hublot de l'avion à l'aéroport de Mirabel, je me suis aussi sentie dénudée, sinon nue. [...] J'étais étourdie autant par tous ces sons étrangers qui nous accueillait que par la taille de la sculpture de glace qui veillait sur une table couverte de canapés [...] Je ne reconnaissais aucun de ces plats [...]. [J]e ne pouvais pas parler ni écouter, même si je n'étais ni sourde ni muette. (RU, 22-23)

Le point de vue de la jeune fille se double de celui de l'étrangère : tout est nouveau et inconnu (« je ne reconnaissais aucun [...] »), de manière qu'elle se sent autant surprise que perdue, ce qui est évoqué par « étourdie » et « dénudée ». La sensation de ne pas pouvoir communiquer — « je ne pouvais pas parler ni écouter » — fait référence à la difficulté linguistique. Jenny Heijun Wills décrit cette sensation de désolation comme « unanchoredness » et la compare non seulement de manière métaphorique, mais aussi de façon explicite à la scène du bateau (Wills 2015, 5).

En effet, l'apprentissage d'une nouvelle langue constitue une expérience décrite dans les deux œuvres. Dans *Les maisons de cristal*, ce processus est mentionné au moment de la rencontre de deux êtres de cultures différentes et décrit par un personnage féminin en deuxième personne qui doit apprendre la langue de l'autre :

[C]elui que tu avais rencontré près de l'étang [...] émettait des sons étrangers que tu n'arrivais pas à reproduire. Alors il avait appris les gestes des Khôs, leurs mimiques [...]. Il avait fini par t'appriivoiser, lors de vos rencontres au bord de l'eau [...]. Plus tard, il s'est à nouveau adressé à toi dans cette langue qui te faisait si peur. Lentement. Mot après mot. En te montrant l'arbre. Le rocher. La fleur. Tu essayais de prononcer les sons. Mais en vain. Jusqu'au jour où tu as compris qu'il

HANNA NOHE

n'attendait plus cela de toi. Alors tu t'es concentrée sur ses paroles. Et tu t'es mise à les comprendre. (*MC*, 64-65)

Même si c'est elle qui doit acquérir la langue, c'est l'autre qui apprend ses gestes pour s'approcher d'elle, avec succès. L'apprentissage a lieu de manière contextuelle, le maître désignant les mots des objets concrets. L'impossibilité phonique modifie l'objectif : comme la protagoniste est physiquement incapable de produire les sons, le maître se contente de sa compréhension. Il s'agit donc d'un rapprochement mutuel, tant par celui qui accueille que par celle qui arrive : chacun apprend une habilité de l'autre. Les deux côtés font des efforts en n'attendant que le possible.

Dans *Ru*, nous rencontrons une situation de paralysie initiale semblable, lorsque la jeune fille se trouve à son premier cours de français :

Ma première enseignante au Canada nous a accompagnés, les sept plus jeunes Vietnamiens du groupe, pour traverser le pont qui nous emmenait vers notre présent. [...] Nous étions hypnotisés par le balancement lent et rassurant de ses hanches rondes et de ses fesses bombées, pleines. [...] Alors quand elle s'est penchée sur moi, plaçant ses mains sur les miennes pour me dire : « Je m'appelle Marie-France, et toi ? », j'ai répété chacune des syllabes sans cligner des yeux, sans ressentir le besoin de comprendre, parce que j'étais bercée par un nuage de fraîcheur, de légèreté, de doux parfum. Je n'avais rien compris des mots, seulement la mélodie de sa voix, mais c'était suffisant. Amplement. (*RU*, 24-25)

La langue est liée de manière inhérente au contexte culturel différent, qui est ici symbolisé par le physique différent et donc fascinant de l'enseignante. De même, González Menéndez souligne l'importance de la langue pour le récit dans *Ru*, tant de manière thématique qu'esthétique (GONZÁLEZ MENÉNDEZ 2014, 186). Cette situation totalement nouvelle, non seulement de manière linguistique —de ce que l'on entend— mais également concernant la vue, déconcentre la jeune fille et la place dans un contexte quasiment onirique. Contrairement au personnage de *Les maisons de cristal*, elle est néanmoins capable de reproduire les sons. Or, pour également les comprendre, il lui faut du temps. Dans le passage suivant, elle décrit : « [u]ne fois à la maison, j'ai répété la même séquence de sons à mes parents : 'Je m'appelle Marie-France, et toi ?' Ils m'ont alors demandé si j'avais changé mon nom. C'est à cet instant précis que j'ai été rattrapée par ma réalité du moment [...]. » (*RU*, 26) Depuis la perspective de la jeune fille, nous participons au processus d'apprentissage, qui passe d'abord par les sens et puis par la cognition.

ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'EXPÉRIENCE DE L'ARRIVÉE DANS UNE NOUVELLE
CULTURE

De l'autre côté, l'arrivée est liée à une image paradisiaque, relevée également par Ching Selao (SELAO 2014 : 155), où se succèdent des événements qui expriment un accueil chaleureux par la société autochtone, également similaire à celle que l'on rencontre dans *Les maisons de cristal*. Souvent, ces deux sensations, celle de l'étrangeté et celle du paradis, sont reliées :

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. Les élèves de mon école primaire faisaient la queue pour nous inviter chez eux pour le repas du midi. Ainsi, chacun de nos midis était réservé par une famille et, chaque fois, nous retournions à l'école le ventre presque vide, parce que nous ne savions pas comment manger du riz non collant avec une fourchette. Nous ne savions pas leur dire que cette nourriture nous était étrangère, qu'il n'était pas nécessaire pour eux de courir les marchés pour dénicher la dernière boîte de Minute Rice. Nous ne pouvions ni leur parler ni les écouter. Mais l'essentiel y était. Il y avait de la générosité et de la gratitude dans chacun de ces grains de riz laissés dans nos assiettes. (RU, 43-44)

De manière semblable au processus d'apprentissage de la langue dans *Les maisons de cristal*, cette anecdote illustre la tentative réciproque de se rapprocher. À travers la perspective de la jeune immigrée, nous recevons des descriptions de l'attitude de la société d'accueil : elle se montre chaleureuse et généreuse envers les immigrants. Alexandra Kurmann a désigné comme « mobile subjectivity of her [Thúy's] transdiasporic narrator » (KURMANN 2018 : 69) le fait qu'ici la narratrice tienne compte à la fois de sa propre perspective lorsqu'elle était enfant et des bonnes intentions du collectif accueillant. Cette description ne se réfère pas seulement à la mobilité narrative par rapport à la mémoire mentionnée dans la deuxième partie, mais aussi à la souplesse à l'intérieur de la perspective du personnage, car celui-ci perçoit les deux côtés de la rencontre interculturelle. En même temps, ses tentatives pour s'adapter aux habitudes des nouveaux-venus échouent, car le riz que l'on trouve dans les supermarchés canadiens n'est pas collant comme le riz vietnamien et ne correspond donc pas aux façons de le manger. Néanmoins, les intentions positives sont bien perçues par la protagoniste. La gratitude est le sujet central chez Nguyen qui la considère comme la possibilité pour les réfugiés d'entrer en contact avec la société d'accueil et de se construire ainsi un nouveau réseau social (NGUYEN 2013, 24).

HANNA NOHE

Ainsi, même si, contrairement à *Les maisons de cristal*, *Ru* présente qu'une voix et qu'un seul point de vue, la sensation qui suit l'arrivée est tout aussi complexe par ces perceptions et sentiments contradictoires.

Conclusion

L'analyse narratologique et comparée de *Les maisons de cristal* (1990) d'Annick Perrot-Bishop et de *Ru* (2009) de Kim Thúy nous a permis de constater que, bien que les deux œuvres se présentent à première vue comme des genres différents — l'un plus imaginaire, l'autre davantage lié à des références géographiques et historiques — toutes deux transcrivent l'expérience de la migration à travers des techniques semblables qui font référence à la perspective interne du sujet migrant et à sa mémoire.

Les deux textes possèdent une structure à la fois fragmentée et cohérente qui leur confère une hybridité à la croisée de plusieurs genres littéraires et qui reflète le processus de la mémoire — tant collective qu'individuelle. Elle est le fil conducteur qui relie les différentes parties et épisodes : dans *Les maisons de cristal*, elle se transmet de génération en génération, et par conséquent de récit en récit ; dans *Ru*, c'est la mémoire des succès antérieurs dans la vie de la protagoniste même. Cette fragmentation ainsi que la narration anachronique reflètent l'élaboration des expériences vécues par les auteures. Cela nous a portés à considérer *Ru* comme auto-fiction selon la définition de Philippe Gasparini, mais au sens littéral du terme : la fiction d'un moi, dans laquelle le langage, spontané et associatif, porte à découvrir les profondeurs de l'expérience vécue. Par ailleurs, *Les maisons de cristal*, par sa tentative d'élaborer de manière créative la vie de l'auteure en montrant les dimensions universelles par rapport au processus de la migration, pourrait, dans cette lignée, être lue comme *creative nonfiction* selon la définition de Bret Lott.

La voix autodiégétique transmet cette expérience de l'arrivée de manière immédiate. Elle place le sujet migrant, marginalisé dans la société d'accueil, au centre de l'attention et lui concède, en outre, le contrôle et la gestion du récit. Dans les deux textes, cette voix autodiégétique est liée aux personnages féminins et souvent encore enfants. Alors que dans *Ru* cela est dû au fait que l'unique personnage principal est une femme, dans *Les maisons de cristal*, les voix sont polyphoniques (cf. également LE BRUN 2000, 6), mais toujours féminines, malgré la présence de personnages masculins. Leur présence est ainsi rendue perceptible, et leur auto-détermination renforcée.

La focalisation interne, par contre, concerne, dans *Les maisons de cristal*, tant les personnages féminins que masculins et crée une perception

ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'EXPÉRIENCE DE L'ARRIVÉE DANS UNE NOUVELLE CULTURE

multiperspectiviste qui relativise les points de vue et présente la caractéristique migrante comme profondément humaine. Dans *Ru*, comme dans *Les maisons de cristal*, cette perspective interne permet au lecteur qui, dans la plupart des cas lira le récit dans sa langue maternelle et n'aura pas migré, de s'identifier au point de vue étranger et de changer de perspective, que ce soit dans un monde fantastique ou réel.

Le haut degré d'abstraction des *Maisons de cristal* détache les appartenances culturelles, historiques, politiques et géographiques concrètes et donne la possibilité d'occuper différentes perspectives dans la dynamique migratoire, correspondant ainsi au concept des nœuds de mémoire selon Michael Rothberg. Pour sa part, *Ru* offre plusieurs perspectives à travers un personnage narrateur qui perçoit par lui-même deux points de vue différents, ce qui permet la confrontation avec l'altérité, mentionnée comme aspect de l'autofiction selon Gasparini. Enfin, la fictionnalisation de l'expérience migrante, plus concrète dans *Ru*, plus abstraite dans *Les maisons de cristal* qui la transpose dans un monde imaginaire, détache l'expérience migrante du sujet réel et de l'autobiographie pour la rendre à un plan plus généralement humain, proposant au récepteur d'y participer.

Bibliographie

Textes

PERROT-BISHOP, Annick. 1990. *Les maisons de cristal : récits*. Montréal : Logiques.

THÚY, Kim. 2010. *Ru*. Paris : Liana Levi.

Critiques

BISHOP, Neil B. 2008. « Logiques du magique, ou le rationnel dans une fiction de l'irrationnel : *Les maisons de cristal* d'Annick Perrot-Bishop. » *Acta iassyensia comparationis* 6 : 53-64.

BUSS, Helen M. 2018. « Kim Thúy's *Ru* and the Art of the Anecdote. » *Auto/Biography Studies* 33, no. 3 : 605-612.

DUSAILLANT-FERNANDES, Valérie. 2012 a. « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy. » *Women in French Studies* 20, no. 1 : 75-89.

HANNA NOHE

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

GASPARINI, Philippe. 2011. « Autofiction vs autobiographie. » *Tangence* 97 : 11-24.

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III : Discours du récit : essai de méthode*. Paris : Seuil.

GLYNN, Irial et J. Olaf KLEIST. 2012. « The Memory and Migration Nexus : An Overview. » Dans *History, memory and migration : perceptions of the past and the politics of incorporation*, éd. Irial GLYNN et J. Olaf KLEIST, 3-29. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lidia. 2014. « Lengua, escritura y arraigo en la obra de Kim Thúy. » *Çedille : Revista de Estudios Franceses* 10 : 181-192.

JAMES, Jenny M. 2016. « Frayed Ends : Refugee Memory and Bricolage Practices of Repair in Dionne Brand's *What We All Long For* and Kim Thúy's *Ru*. » *MELUS : Multi-Ethnic Literature of the United States* 41, no. 3 : 42-67.

KURMANN, Alexandra. 2018. « *Aller-retour-détour*: Transdiasporic Nomadism and the Navigation of Literary Prescription in the Work of Kim Thúy and Thanh-Van Tran-Nhut. » *Australian Journal of French Studies* 55, no. 2 : 65-78.

LE BRUN, Claire. 1996. « Exil, mémoire et métamorphose : *Les maisons de cristal* d'Annick Perrot-Bishop. » Dans *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, dirs. Lucie LEQUIN et Verthuy MAIR, 91-100. Paris : L'Harmattan.

LE BRUN, Claire. 2000. « 'A l'aube de la mémoire' : L'enfance fusionnelle dans l'œuvre d'Annick Perrot-Bishop. » *Etudes Francophones* 15, no. 1 : 5-16.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

LORD, Michel. 1991. « Review. » *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire* 62 : 23-24.

NGUYEN, Vinh. 2013. « Refugee gratitude: Narrating success and intersubjectivity in Kim Thúy's *Ru*. » *Canadian Literature* 219 : 17-36.

ÉCRIRE ET TRANSMETTRE L'EXPÉRIENCE DE L'ARRIVÉE DANS UNE NOUVELLE
CULTURE

NOHE, Hanna. 2018. « Autorreflexividad y aspectos metaliterarios en dos novelas de sujetos migrantes: *Rumbo al Sur, deseando el Norte* (1998) e *Historia secreta* (2007). » *Estudios de Literatura Comparada* 1, no. 2 : 23-31.

NORA, Pierre, éd. 1997. *Les lieux de mémoire*, vol. 1. *La République. La Nation. Les France*. Paris : Gallimard.

PREMAT, Christophe et Françoise SULE. 2016. « Remembering the migrant identity : a comparative study of *Les pieds sales*, by Edem Awumey, and *Ru*, by Kim Thuy. » Dans *Transcultural identity, in a changing world*, éd. Irene GILSENAN-NORDIN, Chatarina EDFELDT, Lung-Lung HU, Herbert JONSSON et André LEBLANC, 137-149. Frankfurt am Main : Peter Lang.

ROTHBERG, Michael. 2010. « Nœuds de mémoire : Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture. » *Yale French Studies* 118-119 : 3-12.

SAÏD, Edward. 2001. « Reflections on Exile. » Dans *Reflections on Exile and Other Essays*, SAÏD, Edward, 173-186. Massachusetts: Harvard University Press.

SELAO, Ching. 2014. « Oiseaux migrateurs : l'expérience exilique chez Kim Thuy et Linda Lê. » *Voix et images* 40, no. 1 : 149-164.

WILLS, Jenny Heijun. 2015. « Competing nationalisms in *Ru* and *La Trilogie coréenne*: Francophone Asian Québécois Literature. » *Francophone Literature* 227 : 75-93, cité selon les pages sur <https://search.proquest.com/docview/1845769899?pq-origsite=gscholar>