



L'énonciation du silence dans ru de Kim THUY

The enunciation of silence in ru by Kim THUY

Halima MOUSSAOUI*

Université Abou Bakr Belakid. Tlemcen. (Algérie)
Laboratoire LLC Tlemcen

halima.moussaoui@univ-tlemcen.dz

Nassima DJEBBARI

Université Abou Bakr Belakid. Tlemcen. (Algérie)
Laboratoire LLC Tlemcen

nassima.djebbari@univ-tlemcen.dz

Résumé:

ru, ce roman francophone contemporain, transcrit l'histoire intercontinentale : américaine et asiatique, dans une langue de racine européenne, cette diversité spatiale et culturelle, si large, fait éclater le récit de mémoire, et ce qui en reste sont quelques fragments de texte visibles dans une étendue de blanc, de vide. Une narration à la première personne du singulier, hésitante et peu engagée, tente de reconstituer des récits, en jonglant sur les silences et les dires, une ambivalence ambiguë incitant le lecteur à intervenir, réfléchir sur l'usage excessif du langage et l'utilité du mutisme qui s'avère quelque fois plus communicatif que les mots.

informations sur l'article

Reçu

20 Août 2023

Acceptation

28 Mars 2024

Mots clés:

- ✓ énonciation
- ✓ silence
- ✓ langage,
- ✓ blanc,

Abstract :

ru, this contemporary francophone novel, transcribes intercontinental history: American and Asian, in a language with European roots. This spatial and cultural diversity, so wide, makes the text burst, and what remains are a few fragments of visible text in an expanse of white, of emptiness. A narration using singular personal pronoun, hesitant and uncommitted, tries to reconstruct stories, juggling silences and sayings, without deciding if speaking is better than remaining silent, encouraging the reader to intervene, to reflect on the excessive use of language.

Article info

Received

August 20;2023

Accepted

March 28;2024

Keywords:

- ✓ enunciation,
- ✓ silence,
- ✓ language,
- ✓ white,

* Auteur expéditeur

1. Introduction

Kim Thùy est une écrivaine d'origine vietnamienne vivant au Canada à l'aube de sa vie (dix ans), quand ses parents ont décidé de quitter le pays sous le contrôle des communistes en clandestinité. Dans son premier roman *ru*, l'autrice retrace la traversée tragique qu'elle et les siens ont vécu. Avocate et mère de deux enfants dont un autiste, elle nous raconte son vécu dans cette autofiction où elle se choisit le nom de Nguyễn An Tĩnh qui signifie en vietnamien « intérieur paisible ». Le texte, par sa structure fragmentaire réunit plusieurs récits de vietnamiens ayant subis le même sort, le roman est parsemé de blancs qui interpellent le lecteur, il semblerait que cet espace est réservé à cet interlocuteur anonyme qui partage les révélations de la narratrice. Les récits insérés dans le texte, séparés par ces vides, sont placés de manière aléatoire, comme il est coutume de croiser ce phénomène anachronique dans les récits de mémoires. Plus marquant que les fragments séparés par les vides ; sont les

2. Une énonciation déléguée :

S'appuyant sur le postulat du dialogisme de Bakhtine, Authier-Revuz développe le concept d'Hétérogénéité énonciative qui assure qu'il y a toujours l'autre dans le discours de soi, les mots, les sons et les sens sont un héritage des ancêtres que nous avons enrichi et qui sera transmis aux générations qui suivront. Dans le texte qui fait l'objet de cet article deux énonciations sont à démêler ; la première consiste à trouver le discours de soi [la narratrice] chez l'autre (les autres personnages seraient dans cette optique les messagers de notre protagoniste [Kim]). Avant de repérer le discours d'autrui dans

événements qui ne suivent aucune logique chronologique, l'énonciation dans le texte est pilotée par la première personne du singulier qui semble se dissoudre dans l'ensemble quand sont évoqués les moments du périple (la traversée du Vietnam à la Malaisie puis au Canada), dans d'autres passages racontant les aventures des autres réfugiés, la narratrice se tait et place un discours neutre à la troisième personne du singulier. Cette hybridité de l'énonciation où le « je » laisse souvent place au « nous » collectif dans certains fragments, et il s'efface dans d'autres fragments. Tous ces éléments appellent à approcher le texte par l'hétérogénéité énonciative qui serait parfaitement compatible avec la texture narrative du récit, il serait donc nécessaire de s'interroger sur les effets sémantiques que le silence produit en écho dans le texte, comment se manifeste-t-il ? et quels sont ses mécanismes de fonctionnement ?

l'énoncé de notre narratrice, il serait nécessaire de déterminer le rapport qu'entretient cette dernière au mot, à la parole : elle s'identifie dans son récit comme un individu muet taciturne voire effacé « j'étais sourde et muette... (p45) je parlais très peu, parfois pas du tout ». (THUY, 2009) Il est donc clair pour le lecteur que l'héroïne du texte se manifesterait rarement tout au long du récit, ajoutons que selon notre personnage principal les mots sont presque dérisoires « je n'avais rien compris des mots, seulement la mélodie de sa voix, mais c'était suffisant. Amplement (p26) » (THUY, 2009) cet énoncé (qui dénote les

mots de leurs sens et donc la parole de son rôle performatif) n'est pas singulier dans le texte plusieurs autres passages vont dans le même sens. Cette façon de voir la parole dévoile une volonté de mettre en place un langage autre qui ne dépend pas des mots, et quand la parole est prononcée sa propriétaire, la narratrice, s'abstient et le discours est par moment orienté vers les autres « Pendant toute mon enfance, ma cousine Sao Mai, a toujours parlé en mon nom, car j'étais son ombre, même classe, même âge, même sexe mais son visage était du côté clair et le mien du côté obscur, de l'ombre, du silence » (THUY, 2009, p. 42) s'exprimer par les mots des autres pourrait s'avérer comme une mise en place du silence surtout quand celui-ci (le silence) n'est pas subit mais choisit, voire adapter comme procédé expressif le passage qui suit affirme que même à l'âge adulte la narratrice est toujours prise en charge (au niveau des échanges sociaux) par sa cousine « je suis encore l'ombre de Sao Mai. Mais j'aime l'être » le Moi énonciateur s'abrite dans le discours de l'autre lui attribuant la fonction de porte-parole : « l'illusion nécessaire constitutrice d'un sujet en « se contenant » de reproduire au niveau théorique cette illusion du sujet à travers l'idée d'un sujet énonciateur porteur de choix, intentions, décisions » (AUTHIER-REVUZ, 1984) Kim serait le sujet se contenant dans le discours d'un sujet énonciateur, la non-confrontation au monde extérieur serait un moyen de préserver son « intérieur paisible » (comme déjà citer dans l'introduction c'est la signification de son nom en vietnamien). Etant (à l'âge adulte) avocate au Canada, son amant Guillaume lui commande un parfum créé exclusivement pour elle : « je

n'ai jamais porté un autre parfum que celui qui a été créé pour moi (...) il parle pour moi et me rappelle que j'existe (p203) » (THUY, 2009) cette personnification donne au parfum le pouvoir de « parler » de « rappeler l'existence » de son porteur, cette substitution (remplacer une personne par une chose) serait une délégation de parole à un objet qui fait éveiller les sens et communiquer sans mots, il aurait été de même pour un individu qui choisit des vêtements colorés, ce port de couleurs vives inspirerait son état d'esprit probablement joyeux ou une manière de dissimuler une peine, la personne en question ne se serait à aucun moment prononcé mais ses habits ont parlé pour lui sans les mots, c'est dans cette même optique que le parfum conçu pour la narratrice parle pour elle.

Passer du porte-parole personnage au porte-parole objet est comme le souligne Issam MAACHAOUI un « hiatus » une sorte de discordance entre les voix qui permet au silence de se produire « cette stratégie narrative donne au conteur (narrateur/personnage) une grande liberté vis-à-vis de son discours » (MAACHAOUI, 2018) ce détachement du discours donne en effet à la narratrice l'opportunité d'être à son tour le porte-parole de tous ses personnages (en rapportant leurs récits, leurs paroles et leurs interactions) notons que le discours direct est quasi inexistant dans le texte. Le besoin de Kim de conserver sa bulle de silence se révèle le moteur producteur de cette autofiction, c'est à ce stade de l'analyse qu'on peut clairement déduire que la deuxième énonciation qui est plus englobante (le discours des autres [personnages] dans le discours de soi [la

narratrice], une narratrice homodiégétique qui n'intervient pas[rarement] dans l'histoire) est l'opposé de la première énonciation : discours qui fait des personnages et des objets des «énonciateurs» des paroles de la protagoniste principale (Kim). La fin du roman s'ouvre sur la possibilité d'une troisième énonciation qui engage le lecteur comme « Le parrain » de son livre, de ses dires : «Quand à moi, il en est ainsi jusqu'à la possibilité de ce livre, jusqu'à cet instant où mes mots glissent sur la courbes de vos lèvres » (THUY, 2009, p. 246)). L'acte de lecture en soi fait du lecteur un porte-parole, un délégué qui remplit sa mission tout comme Sao Mai, tout comme le parfum. L'énonciation serait dans ce cas de figure une sorte de présence mystique se transmettant d'une personne à une autre : kim→transmet les paroles de ses personnages, les personnages transcrivent→ les paroles de Kim, les lecteurs seraient les délégués → du récit de vie de Kim et ses personnages :

« La narration à la première personne du singulier entraîne le lecteur dans la fiction, par son savoir-faire l'auteure accorde (...) la possibilité de faire du lecteur un confident auquel elle dévoile ses rêves, ses pensées et ses opinions » (MOUSSAOUI, 2016, p. 13) par ce processus le lecteur devient responsable de ce qu'il transmet, il serait ainsi le garant du roman.

3. Le blanc de l'interaction :

La typologie classique des romans répond à certaines normes. Les blancs, par exemple : ils sont employés pour séparer les chapitres, ou pour démarquer le passage à d'autres scénographies dans le cours de la narration. La définition qui illustre nos

propos est celle de Michel Sandras dans son article «Le blanc, l'alinéa» et qui dit que : « Le blanc peut préciser un contour, définir des bordures : c'est la marge. Il sépare les lettres et trace la frontière des mots. Il encadre des sections du discours qui s'appellent ; chapitres, titres,(...) c'est que le blanc est (...) toujours fondateur d'une certaine lisibilité.» (SANDRAS, 1972)) Dans le roman *ru*, il n'y a aucun chapitre, aucune partie, mais un usage excessif de blancs, dans sa version imprimé du livre chez les éditions « France loisirs », le roman a les dimensions d'un livre de poche (dix-huit centimètres de longueur et onze centimètres de largeur) ce format minuscule regroupant 247 pages avec beaucoup de blancs qui s'interposent pour séparer les récits, parfois les interrompent dans un même récit. Comme il est difficile de représenter ce blanc pour appuyer ces propos, on essaiera de reproduire les plus marquants

« Mon père a retrouvé la trace de monsieur Girard, trente ans plus tard. Il n'habitait plus la même maison, sa femme l'avait quitté et sa fille était en année sabbatique, à la recherche d'un objectif, d'une vie. Quand mon père m'a rapporté ces nouvelles, je me suis presque sentie coupable. Je me demandais si nous n'avions pas involontairement volé le rêve américain de monsieur Girard à force de l'avoir trop désiré » THUY (2009 :136)

Une page entière ne contient que ce passage perdue dans une vaste étendue de blancs, telle une tache qui pollue la pureté du blanc, en analysant le passage de plus près, il paraît que le blanc accentue le message du texte, un énoncé si condensé, qui se replie sur une masse d'informations non négligeable : retrouvaille, une

dégradation de situation déclenchée par la convoitise puis la culpabilité.

Cette surcharge de vide dans un si petit espace donne un effet d'élixir au texte, lui fournit cette impression du rare et précieux, telle est l'image que dégage le roman dans sa globalité, mais nous nous intéressons à l'impact de ces blancs sur l'écriture et la lecture, cette autre forme de dialogisme abstrait qui fait agir l'émetteur (écrivain) et récepteur (lecteur) sur un même discours abordé de deux angles différents, les vides laissés délibérément dans le texte serait-il un espace mystique réservé exclusivement à cet auditeur anonyme? Ces vides auraient pour fonction de mettre en place un soupir, une pause : « il (le blanc) met l'histoire en arrêt et suspend le lecteur aux lèvres de l'auteur. C'est toujours une forme ludique du discours qui suppose un contrat entre le racontant et ses auditeurs » (SANDRAS, 1972, p. 109)). En suite de la page 136, cité plus haut la page 137 reproduit presque le même effet :

« J'ai aussi retrouvé ma première amie, Johanne, trente ans plus tard. Elle ne m'a pas reconnu ni au téléphone, ni en personne, parce qu'elle ne m'a jamais entendu parler, parce que nous n'avions jamais conversé auparavant, parce qu'elle m'avait connue sourde et muette. » (THUY, 2009, p. 137)

Notons que les deux pages (136/137) sont placés en parallèle dans l'aspect matériel du livre. Et ce paragraphe est placé au milieu de la page coupé du reste par un alinéa, ici encore le blanc renforce le texte et ouvre d'une manière implicite le volet des retrouvailles deux indicateurs de temps identiques placés dans les premières lignes des deux pages «trente ans plus tard»

serait un marqueur justificatif de cette étendue de vide « Le blanc est l'indice d'un répertoire : des lieux, des moments, des objets. » (SANDRAS, 1972, p. 109) Cette séparation fonctionne tel un rangement d'idées, de personnages, il rassure le lecteur et lui permet d'intervenir : le vide ou le blanc séparant les fragments est un espace réserver au lecteur à ses réflexions. Des réflexions basées sur ses prérequis et son avancement dans le texte en question, l'évocation de Monsieur Girard dans la page 136 ou de Johanne dans la page 137 n'est pas une intrusion inconnue pour le lecteur mais c'est un personnage dont il connaît déjà l'histoire car ils se sont déjà croisés à plusieurs reprises quelques pages auparavant.

La présence du blanc transcrite dans le texte révèle une conscience de cet usage du vide « jusqu'à ces feuilles blanches qui tolèrent mon sillage, où plutôt le sillage de ceux qui ont marché devant moi » (THUY, 2009, p. 246) la voix de la narratrice- dans son semi-permanent silence- use des blancs comme mélodie des mots, ces vides sont placés exactement où il faut, ils ne perturbent à aucun moment la lecture du texte, bien au contraire, ils marquent le poids de ses paroles, font réfléchir le lecteur sur ses rapports au langage.

4. Un silence parlant et des paroles silencieuses :

« *Ru* » qui signifie en vietnamien berceau, est le roman du tragique et de l'espoir, racontant l'histoire d'une fille qui quitte son pays natale avec sa famille pour fuir le régime communiste des années 70. Le périple dans les « boat people » des bateaux de marchandises qui transportaient des voyageurs clandestins vers la Malaisie, un passage par les camps des réfugiés où

les conditions de vie étaient invivables, pour finir enfin sur les terres canadiennes. Le roman est raconté par Nguyen An Tinh qui signifie intérieur paisible, cette narration à la première personne du singulier s'avère quelque fois plurielle, et d'autre fois totalement effacer, telle une façon de chercher à dire le silence, un silence qu'il est nécessaire de replacer dans son cadre naturel pour mieux comprendre son fonctionnement dans le texte :

Si dans son sens obvie, le silence signifie le vide ou l'absence de tout effet sonore. Il est, en philosophie, le lieu des réflexions, c'est dans ce silence que s'opère la production du langage réfléchit et produit par la pensée, en effet, le silence et la parole sont deux face d'une même pièce :

de parler si prodigieuse» BLANCHOT (1949 :76) il est évident que le silence est un langage en soi, il peut être révélateur d'un malaise, d'une rébellion ou autre il est toujours chargé de sens. D'autre part, la parole et ses pauses dans un texte sont le lieu où opère un énonciateur, le produit de ce sujet parlant qui est l'énonciation, serait le terrain dans lequel surgirait un langage qui intentionnellement met en mots une forme de mutisme, un refus au langage, mis en place par le langage, ce paradoxe est en fait une libération du mot, maîtriser ce qu'on dit est évident, par contre, contrôler le silence n'est pas une chose facile car dire sans dire et être compris est une combinaison qui paraît incompatible mais très productive quand elle est tissée dans un texte, parler sans dire, ou parler sans répondre aux attentes du locuteur, cette parole de l'omission serait un silence, certains le classerait dans le non-dit, mais si l'on considérait le non-dit comme étant le refus de révélation, il s'exprimerait

l'un ne fonctionne pas sans l'autre. Même si une parole ne nécessite pas toujours une réflexion dans les échanges ordinaires du quotidien, la parole aurait des effets plus immédiats «j'ai faim» ou «je dois sortir» sont des messages déclaratifs qui n'ont pas exigés des efforts réflexifs importants car ils émanent d'un besoin corporel ou personnel. En littérature, le silence est tout d'abord significatif, il est matérialisé dans le texte par les signes et par le vide (les blancs, les ruptures) c'est ainsi que Maurice Blanchot le définit «Parler sans mots, se faire entendre sans rien dire...la matérialité des signes au mouvement de leur signification, c'est cet idéal de communication qu'il y a au fond du bavardage universel, de cette manière comme un rejet de requête, mais le silence exprimé par les mots dépasse les non-dits, il se construit comme une recherche : c'est le langage qui tente de se taire, qui explique le besoin de mise à mort de la parole, une façon de la perdre pour mieux la retrouver « pour reprendre possession de nos mots par conséquent de nos vies il faut passer par le silence » (CORBIN, 2018, p. 105), c'est en effet par le silence que vivent les mots.

L'énonciation littéraire est un produit qui véhicule son propre sens, un sens qui se veut indépendant de son producteur, en effet, l'énonciateur peut produire un texte mettant en scène d'autres énonciateurs échangeant un discours. Pour J. Authier-Revuz l'énonciation se replie toujours sur le discours de l'autre :

«Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question aurait été à même de produire un discours soustrait au déjà dit de la parole d'autrui. Aucun mot n'est «neutre», mais inévitablement «chargé»,

«occupé», «habité», «traversé» des discours dans lesquels «il a vécu son existence socialement sous-tendue». Ce que Bakhtine désigne par «saturation du langage» constitue une théorie de la production du sens et du discours : elle pose le «milieu» des autres discours, non pas comme un environnement susceptible de dégager des halos connotatifs autour d'un noyau de sens, mais comme un extérieur constitutif, celui du déjà dit, dont est fait, inévitablement, le tissu même du discours (AUTHIER-REVUZ, 1984, p. 100).

Tel affirmé, par Authier-Revuz, cette «saturation de langage» appellerait, semble-t-il, à une désaturation du langage, un besoin de purifier le langage en cherchant à le faire taire, de lui procurer du répit pour le retrouver, telle une eau trouble qu'on peut clarifier en la laissant stagner un moment, c'est à ce moment où le langage dépend du silence «nous ne pouvions ni leur parler ni les écouter. Mais l'essentiel y était. Il y avait de la générosité et de la gratitude... Je me demande encore aujourd'hui si les mots n'auraient pas entaché ces moments de grâce. Et si, parfois, les sentiments ne sont pas mieux compris dans le silence» (THUY, 2009, p. 48) Le silence dans ce passage s'avère plus communicatif, plus sain que le langage, ceci dit le langage n'est pas banni, mais devrait être utilisé avec modération, et utilisé à bon escient, c'est l'unique solution pour purifier la parole. La narratrice dit à ce propos «j'ai utilisé ma voix pour lire à oncle Deux juste avant sa mort, des passages érotique du livre particules élémentaires, de Houellebecq je ne désirais plus être sa princesse, j'étais devenue son ange» (THUY, 2009, p. 112) Cette valeur

donnée à la parole démontre la puissance du langage qui se fait rare, une puissance qui ne peut être acquise que par le silence, une personne sur son lit de mort aurait droit au privilège d'entendre cette voix devenue prodigieuse par sa rareté.

5. Une chronologie algorithmique :

Le roman dans son cadre spatio-temporel serait schématisé en quatre parties principales : la vie au Vietnam avant le départ, le pénible périple ou la traversée, la vie au Canada, le retour au Vietnam, si ce circuit paraît géographiquement circulaire et qui révèle un retour à la case départ, il est dans sa temporalité linéaire car la protagoniste partie de son pays natal à l'âge de dix ans n'y revient qu'adulte dans un cadre totalement différent.

Le déroulement des événements du roman est déstructuré : le passé qui met en place la vie de l'avant et le pendant du communisme au pays, un «en ce moment» relatant le voyage et l'installation en Amérique, et un « après » qui retrace la reconstruction dans le nouveau pays, ces trois moments sont habités par un «maintenant» de narration et apparaissent dans des fragments de texte sans gêner sa progression, «l'énonciateur,...projette dans l'énoncé un non-je (débrayage actantiel), un non-ici (débrayage spatial) et un non-maintenant (débrayage temporel), séparé du /je-ici-maintenant qui fondent son inhérence à lui-même» (BERTRAND, 2000, p. 57) **repreons à cet effet l'exemple déjà cité** : « mon père a retrouvé la trace de monsieur Gérard trente ans plus tard/ j'ai aussi retrouvé ma trace de ma première amis Johanne trente ans plus tard » (THUY, 2009, p. 136/137) ce retour symétrique sur l'acte temporaire serait le moteur de cet algorithme, un algorithme

primordial pour mettre de l'ordre dans le chaos des souvenirs qui se bousculent tout au long du texte.

Il est évident que le marqueur personnel Je gère la narration et se charge de rapporter des histoires d'autres protagonistes : « Mon père avait prévu, si notre famille était capturée par des communistes ou des pirates, de nous endormir pour toujours, comme la Belle au bois dormant, avec des pilules de cyanure. Pendant longtemps, j'ai voulu lui demander pourquoi il n'avait pas pensé à nous laisser le choix, pourquoi il nous aurait enlevé la possibilité de survivre J'ai cessé de me poser cette question quand je suis devenue mère, quand monsieur Vinh, chirurgien de grande réputation à Saïgon, m'a raconté comment il a mis ses cinq enfants, l'un après l'autre, seuls, du garçon de douze ans à la petite fille de cinq ans, sur cinq bateaux différents, à cinq moments différents, pour les envoyer au large, loin des charges des autorités communistes qui pesaient contre lui. Il était certain de mourir en prison puisqu'on l'accusait d'avoir tué des camarades communistes en les opérant, même si ces derniers n'avaient jamais mis les pieds dans son hôpital. Il espérait sauver un, peut-être deux de ses enfants en les lançant à la mer. J'ai rencontré monsieur Vinh sur les marches d'une église, qu'il déneigeait l'hiver et balayait l'été pour remercier le prêtre qui l'avait remplacé auprès de ses enfants, les élevant les cinq, l'un après l'autre, jusqu'à leur maturité, jusqu'à sa sortie de la prison » (THUY, 2009, pp. 21-22)

Le recours au discours indirect dans cette scène a permis non seulement d'intégrer le récit de monsieur Vinh mais aussi de dévoiler le courage mitigé de terreur qu'a

vécu certains parents pour échapper aux atrocités qu'ils vivront sous le contrôle des camarades communistes, assumer un crime qui n'a pas été commis, assumer la sentence aussi lourde soit elle, mais épargner ces enfants, au risque qu'ils meurent noyer mais pas sous les yeux de leurs parents et entre les mains des communistes, qui sont la cause de ces nombreuses déchirures familiales.

Ce retour vers le passé ressurgit et paraît plus logique pour la narratrice qui aujourd'hui est mère, le présent représenté sous forme de maintenant «J'ai cessé de me poser cette question quand je suis devenue mère » ce retour vers les propos du père et de monsieur Vinh ne paraissent plus injustes mais parfaitement normal lorsqu'on est parent : si mourir est une fatalité mieux vaut choisir la mort la moins sanglante ou la moins terrible à sa progéniture, ce flashback est une sorte d'équilibre c'est son présent de mère (maintenant) qui lui permet de comprendre le passé (l'avant) qu'elle a vécu.

C'est en rapportant le discours des autres personnages qui contribue à la temporalité, cette forme d'hétérogénéité montrée par le marqueur «Monsieur m'a raconté » opère ce glissement du discours de l'autre, sans démarcation syntaxique (guillemets, italique) s'inscrirait dans le discours indirect n'insère pas uniquement les paroles de l'autre mais son récit et son expérience. Il est probable que ce soit ces rebondissements dans l'axe temporaire qui permet d'intégrer de manière subtile le récit de l'autre dans le discours du Moi, ne causant en aucun cas une rupture, bien au contraire c'est les paroles de l'autre qui renforcent le discours de la narratrice, l'argumente et l'enrichit. Ce mécanisme

rappelle les romans d'Assia DJEBBAR, un constat étudié et analysé dans la thèse du Professeur Latifa Sari « La narration, dans les textes [...] restitue au fond le désordre de la conscience qui ne hiérarchise pas les événements de manière conventionnelle et qui attache plus d'importance à l'invitation d'un conteur/locuteur. Le passé partage avec le présent la capacité d'émouvoir et d'intriguer. Mais ce sont les nuances dans l'accent mis sur le passé et sur les temps du passé qui donnent lieu aux distinctions les plus intéressantes » (MOHAMED, 2008, p. 124) ainsi nous pouvons déduire que ces rebondissements tant dans le passé que dans le présent, ne font qu'embellir le texte et captiver le lecteur.

Dans le passage qui suit une sorte d'effacement des embrayeurs (je, moi, m') est remarqué, une narration à la troisième personne du singulier dans un roman piloté depuis l'incipit par la première personne du singulier

« Avant que monsieur An nettoie le plancher de l'usine de bottes de pluie dans le parc industriel de Granby, il avait été juge, professeur, diplômé d'une université américaine, père et prisonnier. Entre l'odeur du caoutchouc et la chaleur de son tribunal à Saigon, il avait été pendant deux ans accusé d'avoir été juge, d'avoir condamné des compatriotes communistes. Dans ce camp de rééducation, cela avait été à son tour de se faire juger, de se faire placer chaque matin dans les rangs avec les centaines d'autres qui étaient, eux aussi, du côté perdant de la guerre. Ce camp ceinturé par la jungle leur était un lieu de retraite pour évaluer et formuler des autocritiques par rapport à leurs statuts de contrerévolutionnaires, de traîtres à la nation, de collaborateurs des Américains,

et pour méditer sur leur rédemption en coupant des arbres, en plantant du maïs, en déminant des champs » (THUY, 2009, p. 185).

Dans ce passage un même personnage est abordé dans trois moments de sa vie, allant du présent Au passé lointain, puis un passé plus récent : agent d'hygiène au Canada il fut au Vietnam bien avant le règne des communistes juge, il fut ensuite jugé et emprisonné, cette narration intercalée de qui relate les trois moments principaux de ce personnage en un seul passage, recourt à un certain Silence du narrateur, il ne déploie aucun signe démontrant sa présence « la construction textuelle de l'hétérogénéité énonciative...et la confrontation qu'elle génère entre perspectives du narrateur et des personnages» (SELA, 2018, p. 11) Ce moment d'effacement du narrateur engagé dans son récit ne signifie pas qu'il se tait pour que l'autre puisse raconter son histoire, l'énonciateur principal est là, en arrière-plan, témoin de ce récit, et affirmant sa « non possession du langage» qu'il y a toujours l'autre dans ce que «je dis»

«L'hétérogénéité énonciative et discursive qui se construit dans le roman est ainsi diffractée à partir d'une seule voix, celle du Je-narrateur. Mais le discours narratif qu'il développe rapporte aussi la parole (le vécu) des autres personnages, souvent en discours [indirect libre] : ce faisant, il dessine pour chacun des sujets parlants une identité social qui se construit dans l'interaction et la scénographie mise en place » (SELA, 2018, p. 14)

6. Une énonciation multiple :

L'énonciateur dans un récit est souvent le maître, le guide qui accompagne le lecteur, le « je » peut se présenter comme extérieur au récit, il serait donc un

rapporteur des faits un témoin, comme il existerait dans certains textes un je plus centré sur lui-même il est acteur et remplit son statut de protagoniste totalement investie, dans le texte qui fait objet de cette étude, il est les deux à la fois et même plus. L'énonciation dans le roman *ru* est construite par un discours hétérogène et diversifié, le récit est raconté par un je qui se transforme souvent en nous : lorsque la protagoniste se distingue en tant qu'entité indépendante notamment par sa pensée. Cette indépendance qui n'était pas anticipée, s'instaure progressivement à travers l'exil lorsqu'ils quittèrent le Vietnam

« Je m'appelle NguyÊn An Tinh et ma mère, Nguyên An Tinh. Mon nom est une simple variation du sien puisque seul un point sous le i me différencie d'elle, me distingue d'elle, me dissocie d'elle. J'étais une extension d'elle, même dans le sens de mon nom. En vietnamien, le sien veut dire «environnement paisible» et le mien, «intérieur paisible». Par ces noms presque interchangeables, ma mère confirmait que j'étais une suite d'elle, que je continuerais son histoire. L'Histoire du Vietnam, celle avec un grand H, a déjoué les plans de ma mère. Elle a jeté les accents de nos noms à l'eau quand elle nous a fait traverser le golfe du Siam, il y a trente ans. Elle a aussi dépouillé nos noms de leur sens, les réduisant à des sons à la fois étrangers et étranges dans la langue française. Elle est surtout venue rompre mon rôle de prolongement naturel de ma mère quand j'ai eu dix ans » (THUY, 2009, p. 13)

Cette rupture du prolongement dit naturel, annonce dès l'incipit, est une sorte de déracinement qui fait, certes, perdre le sens des prénoms en langue française, mais

nécessaire pour prendre un nouvel élan, cette séparation des générations vécue par la protagoniste et sa mère dans l'ombre de l'exil si elle paraît tragique « Ma vie avait le devoir de continuer celle de ma mère » (THUY, 2009, p. 12) ne l'est pas quand il s'agit du prolongement de la narratrice avec ses enfants « Grâce à l'exil, mes enfants n'ont jamais été des prolongements de moi, de mon histoire. Ils s'appellent Pascal et Henri et ne me ressemblent pas. » (THUY, 2009, p. 15) ce détachement révèle une soif de liberté, le prolongement était en effet perçu comme un engagement pénible, mais surtout indispensable « la protagoniste ne remet pas au question l'amour de sa mère mais elle lui reproche surtout le statut de soldat discipliné et studieux toujours aux services (des autres) » (MOUSSAOUI, 2016, p. 11) en effet les mères asiatiques tout comme les mères occidentales ou africaines ont cette lourde tâche de donner exemple à leurs filles, dans l'espoir d'en faire une meilleure version meilleure d'eux-mêmes. Oubliant que chaque individu est une construction de ses expériences, son vécu, de ses trauma..., tous ces composantes forment son Moi profond « Pour le sujet divisé, le rôle, indispensable, du Moi, est celui d'une instance qui, dans l'imaginaire, est occupée à reconstruire l'image d'un sujet autonome, annulant, dans la méconnaissance, le décentrement du réel » (AUTHIER-REVUZ, 1984, p. 109) indépendance est primordial à la continuité du récit mais ce pendant un tel détachement n'est pas aussi facile à vivre et encore moins à appliquer. C'est ici qu'interviennent les rebondissements vers l'appartenance au Nous, ces retours vers la première personne du pluriel sont faits de manière aléatoire,

particulièrement, lorsque sont évoqués les moments de la traversée partager avec les siens « Nous ne fermions plus les yeux quand le pipi du petit... nous arrosait. Nous ne nous pincions plus le nez devant le vomi de nos voisins. Nous étions engourdis,... Nous étions paralysés.» (THUY, 2009, p. 18) Ces scènes relatées par le sujet témoignent d'un vécu collectif, l'individualisme prôné plus haut tombe fréquemment dans le pluriel, cette chute du Je dans le collectif sert à amplifier, à mieux mettre en image les tragédies vécues par le Je-protagoniste et les siens ainsi l'embrasseur Nous devient cet autre Moi, qui s'ancrage dans cette identité pluriel, unie par un même destin. Plus intéressant encore à observer dans le texte est l'inexistence totale : des pronoms (tu, vous), du discours direct, il est évident que dans le roman les interactions entre personnages peuvent se produire par le discours direct ou le discours indirect, ce dernier est très fréquent dans les romans de mémoire où le Moi raconte son expérience, et c'est effectivement le cas avec Kim Thuy dans *ru*, c'est inscrit dans la quatrième de couverture du livre « Kim Thuy a quitté le Vietnam avec autres Boat people elle vit à Montréal depuis trente ans... Une femme voyage à travers le désordre des souvenirs (quatrième de couverture)» (THUY, 2009) le roman est donc une autofiction, il est alors nécessaire de recourir à de tels procédés d'écriture : spécifiquement le discours rapporté et l'usage excessif des temps du passé notamment le passé composé.

7. Une narration laconique :

Comme déjà cité plus haut, le roman dans sa totalité représente une masse de blancs parsemés de passages textuels ou de

brefs énoncés bien structurés et assez cohérents, l'auteure s'engage dans cette économie de mots afin de dire beaucoup de choses en utilisant peu de termes, le recours à cette stratégie fait du roman autobiographique un récit collectif racontant les histoires de plusieurs personnages :

« Anh Phi était mon héros bien avant qu'il ait remis les deux kilos et demi d'or à mes parents (...) je lui ai demandé pourquoi il avait remis le paquet d'or à mes parents alors que sa mère venait de mélanger le riz et le maïs pour les nourrir, ses trois frères et lui, pourquoi ce geste d'honnêteté héroïque, il m'avait dit en riant qu'il voulait que mes parents puissent acheter notre passage en bateau, car sinon il n'aurait pas eu de petite fille à taquiner, il était encore un héros, un vrai héros car il ne peut s'empêcher de l'être, parce qu'il l'est sans le savoir, sans le vouloir » (THUY, 2009, pp. 166-167).

Cette séquence met en évidence deux vérités : la première étant la noblesse ne vient pas forcément de la richesse matérielle mais de la pureté de l'âme de prendre des risques pour sauver une famille alors que nous avons nous-mêmes besoin d'être sauvés, de gestes désintéressés, et la seconde étant en présentant le modèle parfait du héros exemplaire, l'être sans le revendiquer, sans réclamer une médaille d'honneur, mais nous nous intéressons à cette énonciation du silence qui se manifeste ici par ce bref échange présenté dans un discours rapporté concis et précis

car cette histoire marquante n'a coûté qu'un petit espace entre deux pages, une autre petite histoire, moins héroïque mais plus tragique : celle des enfants du GI (des enfants issus des viols des femmes vietnamiennes par les soldats américains) abandonnés par leurs parents et rejetés par la société pour ne pas être de purs asiatiques et pas besoin d'un test ADN pour les démasqués, par malheur, ces pauvres enfants n'avaient pas les yeux bridés, ni les cheveux lisses, ni cette couleur de peau pâle des natifs, mais certains ont réussi à traverser l'océan et sont arrivés jusqu'aux États Unies d'Amérique, dans le passage qui suit la narratrice est convoquée par la police pour interpréter les paroles d'une jeune fille qui vagabonde à New York :

Cette scène ne témoigne pas uniquement de l'état de cette jeune fille mais des milliers d'enfants de guerre perdus et damnés à jamais, sans avoir participé à la guerre sans l'avoir déclenchée ni même choisis d'être nés dans de tels circonstances. Les deux récits cités ici ne sont qu'un échantillon de bien d'autres présents dans le texte ainsi la stratégie des énoncés brefs et concis permet à l'auteure de placer un maximum d'histoires, différentes les unes des autres sans causer de fractures à la trame narrative principale du roman, le texte fonctionne de Ces récits éparpillés dans les pages blanches révèlent l'ambiguïté des rapports qu'entretien l'auteure avec les mots, une

« Elle affirmait avec assistance qu'elle était vietnamienne. Même si elle avait la peau café au lait, des cheveux drus bouclés, du sang africain, des cicatrices profondes, elle était vietnamienne, seulement vietnamienne, m'a-t-elle répété sans cesse. Elle m'a supplié de traduire au policier son désir de retourner dans sa jungle à elle (au Vietnam). Mais le policier pouvait seulement la relâcher dans la jungle de Bronx (à New York). Si j'avais pu, je lui aurais demandé de se lover contre moi. Si j'avais pu j'aurais effacé toute ces traces de mains souillées sur son corps. J'avais le même âge qu'elle, pourtant. Non je n'ai pas le droit de dire que j'ai le même âge qu'elle. Son âge se mesure en nombre d'étoiles qu'elle voyait pendant les coups. Et non pas en années, en mois, en jours » (THUY, 2009, pp. 152-153).

manière simple mais efficace, sans nous étouffer de mots, de paroles, de descriptions trop détaillées, part vers l'essentiel et laisse au lecteur le privilège de l'imaginaire, dans les deux récits de (Anh phi et la jeune fille GI) l'écrivaine ne s'attarde pas à dresser le portrait physique et morale de ses personnages comme il est coutume de croiser ce phénomène dans les romans classiques, elle raconte de manière directe ce qui est accrocheur chez ces personnages, et surtout ce qu'on doit y voir : le vrai sens de l'héroïsme, ou le tragique éternel de ceux qui ont survécu à une guerre.

condensation importante de représentations, d'images parlantes dans des débris de texte qui chuchotent à peine

la réalité dramatique et violente, ceci s'appuie par l'affirmation de Sari dans son travail de recherche sur les pouvoirs signifiants du silence : « Le travail de l'écrivain consiste, dès lors, à rendre les mots à leurs mouvement premier, les laisser flotter dans cet espace intermédiaire qui est leur milieu naturel. (Cet espace est la conscience qui se trouve entre l'inconscient « tropisme » et le monde réel). » (MOHAMED, 2008, p. 385).

On peut alors déduire que la brièveté des énoncés serait un moyen de fournir les accessoires et garnitures nécessaire à l'imaginaire du lecteur, il pourrait ainsi façonner à sa manière : les couleurs, les goûts, les odeurs, les tons..., ce libre axé qu'accorde le texte permet plusieurs lecture, et chaque lecture engendrerait une réécriture possible. La concision dans le texte produit également un jeu de lecture léger et rapide, si l'on demande à un

7. Conclusion:

Cette autofiction retranscrit le passé dans le présent et prend le risque de se perdre dans le voyage des souvenirs entre les dires et les silences. L'énonciation dans *ru* est hétérogène par le croisement des voix et récits qu'il enveloppe révèlent cette marge de l'Histoire souvent ignorée, car elle ne représente qu'un petit nombre de personnes victimes de circonstances politiques, une énonciation léguée à l'autre est une façon de se taire et de laisser le silence transmettre l'essentiel : un vécu collectif raconté par une seule femme.

Quant aux blancs dans le texte de Kim THUY, ils sont « des vides » remplies de sens ou un champ d'échange parfois de

lecteur non-averti de prendre le livre et d'en lire deux pages (notons que le bouquin a le format d'un livre de poche) il vous rapportera une histoire à raconter en l'espace de quelques minutes. Par la fluidité de son style et ses récits détachés les uns des autres ce roman répond parfaitement aux exigences du nouveau public adepte des nouvelles technologies, ayant un penchant particulier pour le rapide et efficace. Avec ce livre, le lecteur ne risque pas de se perdre dans l'intrigue, il vivrait les récits dressés comme les anneaux pour former au final à magnifique collier narrant un parcours de vie comment il fut forgé et taillé pour arriver à cette splendeur. À chaque jour suffit une histoire, c'est la vocation de cette forme particulière d'écriture Ce serait probablement un nouveau style de production littéraire dans quelques années et Kim THUY en serait la pionnière.

répétition et de réflexion pour les deux interlocuteurs (auteure/lecteur), ces blancs font participés le lecteur par son imaginaire au décor des lieux, aux traits des personnages, ce style de production fait de l'interlocuteur un agent actif et essentiel aux lectures des silences que laisse entendre le texte. L'écriture dans ce roman force les mots à donner une voix au silence, une sorte de mise à mort de la parole pour faire entendre l'inaudible, par la même stratégie l'écrivaine tente de démontrer avec subtilité que les paroles peuvent parfois ne rien dire. Ce dilemme cornélien finit par faire exploser la temporalité du récit et laisse le soin aux embrayeurs je/nous/il(s)/elle(s) de ramasser les

fragments et recoller les pièces du puzzle. Le chamboulement des faits, les allers-retours incessants entre le présent relatant le vécu de la protagoniste et la rétrospection produisent un effet d'apnée comme si la narratrice plongeait dans le passé (la plupart du temps tragique) pour sortir la tête hors de l'eau (et raconter son présent) de manière à rassurer son auditeur «j'ai survécu, malgré tout». Ainsi le texte ne témoigne pas uniquement d'une autofiction individualisme, mais de tout un fait historique tragique, de cette autre guerre du Vietnam, inscrite probablement dans la partie obscure de l'Histoire avec un grand H, le silence qui crie dans ce roman en usant de tous les moyens que l'écriture puisse fournir, des blancs, des rebondissements chronologiques, des délégations de paroles, une énonciation atypique, ont pour seul et unique objectif de faire connaître cette autre catégorie de vietnamiens qui ont combattus les américains, et ont été chassés et vaincus par leurs camarades communistes ayant le même sang, la même histoire et ayant combattus le même ennemi.

Ces comportements humains qui ne répondent à aucune logique, poussent une écrivaine telle que Kim Thù à tenter de percer dans le silence pour le rendre audible, expressif et compréhensible.

Bibliographie

1. AUTHIER-REVUZ, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langage*, 98-111.
2. BERTRAND, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Editions Nathan HER.
3. BLANCHOT, M. (1949). *la part du feu*. France: GALLIMARD.
4. CORBIN, A. (2018). *Histoire du silence*. Paris: Edition Flammarion.
5. MAACHAOUI, I. (2018, 2ème semestre). *LE SILENCE DANS L'OEUVRE LITTÉRAIRE OU LE DEGRÉ ZÉRO DU MENSONGE LE CAS DE L'HONNEUR DE LA TRIBU DE RACHID MIMOUNI*. Récupéré sur <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/74199>
6. MOHAMED, L. S. (2008). *Stratégies énonciatives ou les lieux intimes de l'écriture sensorielle*. Récupéré sur <https://ds.univ-oran2.dz:8443/jspui/handle/123456789/2277>
7. MOUSSAOUI, H. (2016). *L'écriture du silence dans Hiziya de Maissa Bey*. Récupéré sur <https://dspace.univ-temouchent.edu.dz/handle/123456789/1410>
8. SANDRAS, M. (1972). Le blanc, l'alinéa. *communications :Le texte : de la théorie à la recherche.*, pp. 105-114.
9. SELA, T. (2018). Argumentation et Analyse du Discours. *Hétérogénéité énonciative/discursive et dimension argumentative dans le texte romanesque : Mission terminée (1957) de Mongo Beti*.
10. THUY, K. (2009). *ru*. Paris: Edition FRANCE LOISIR.