

La berceuse au-delà de toutes les frontières : l'exemple du roman *Ru* de Kim Thúy

The Lullaby Beyond All Borders: The Example of Kim Thúy's Novel Ru

25 June 2023.

Liza Bolen

✉ <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4179>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Liza Bolen, « La berceuse au-delà de toutes les frontières : l'exemple du roman *Ru* de Kim Thúy », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, 25 June 2023 and connection on 31 January 2026. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4179>

PREO

La berceuse au-delà de toutes les frontières : l'exemple du roman *Ru* de Kim Thúy

The Lullaby Beyond All Borders: The Example of Kim Thúy's Novel Ru

Textes et contextes

25 June 2023.

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Liza Bolen

✉ <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4179>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Introduction

1. Poétique de la berceuse
 2. Mémoire et transmission
- Conclusion
-

Introduction

- ¹ Quelques premiers airs, quelques mots à peine soufflés suffiraient pour retrouver les berceuses que nos mères nous chantaient, nous fredonnaient, quand nous étions enfants. Ce contexte unique de la berceuse, pourtant si intime, semble effectivement transcender la sphère individuelle et toucher à la collectivité, voire à l'universel – tout le monde sait ce dont il est question lorsqu'on parle de berceuses. De surcroit, il ne s'agit pas d'un phénomène récent : nos grand-mères en chantaient à nos mères, nos arrière-grand-mères en chantaient à nos grand-mères, et ainsi de suite. Le fait de reconnaître sa capacité à traverser les générations, l'espace et le temps rend le

constat suivant d'autant plus étonnant : lorsque l'on cherche à évaluer l'état de la question relatif aux berceuses en littérature, on découvre un espace lacunaire flagrant. En effet, très peu de recherches littéraires et/ou linguistiques se sont consacrées aux berceuses, ce qui complexifie davantage le sujet : la berceuse est-elle chanson, conte, ou autre ? Puisque, dans de nombreuses cultures, c'est la mère qui transmet typiquement la berceuse à l'enfant, peut-on parler d'un genre relatif à la sphère féminine, à l'instar du *women's writing*¹ ?

2 Une autre question qui s'impose, et c'est précisément là où nous dirigerons notre attention dans la présente recherche, est celle de la fonction de la berceuse. Certains avancent qu'elles servent à renforcer le lien d'attachement entre parent et bébé (Persico *et al.* 2017), d'autres suggèrent qu'elles représentent un puissant outil thérapeutique pour apaiser, calmer ou même soigner l'enfant (Ullsten *et al.* 2015). Si nous voyons certainement la part de raison dans ces deux hypothèses, nous souhaitons toutefois nous focaliser sur une autre piste, soit celle de la *transmission*. En effet, nous estimons qu'une des fonctions principales des berceuses est de transmettre un bagage culturel, identitaire et mémoriel à la génération suivante. Peu importe ce dont il est question dans la berceuse, sa musicalité, sa répétition et son rythme assureront qu'elle restera gravée à jamais dans nos mémoires individuelles et collectives.

3 C'est dans cette perspective de transmission et dans ce rapport avec le mémoriel que nous souhaitons analyser le premier roman de Kim Thúy, *Ru* (2009). Dans ce récit autofictif (à caractère fortement auto-biographique) la narratrice transmet l'histoire de son intégration au Québec, tout en se remémorant son parcours : l'exil du Vietnam après la chute de Saigon, la fuite dans un bateau surpeuplé, le camp de réfugiés en Malaisie, puis l'évolution de sa famille suite à leur arrivée au Québec. Le roman *Ru* s'inscrit dans la mouvance des écritures dites migrantes au Québec, et se distingue de la production littéraire attribuable à d'autres auteurs francophones d'origine vietnamienne (Kim Lefèvre, Linda Lê, Minh Trần Huy) notamment par sa prose poétique, par son approche introspective et par l'engouement qu'il a généré tant auprès du public que de la critique² au moment de sa parution³. *Ru* représente donc une perspective multiple et immensément riche sur de nombreux thèmes qui s'apparentent à l'expérience exilique ou postexilique, tels que la « fragmentation » (Dussaillant-Fernandes

2012) et « l'hybridité » (Defraeye 2017), ou sur des questions qui font écho à l'intention et au positionnement de l'écrivaine dans le contexte de ce roman, tel que la « posture du *care* » (M'Barek, 2019) ou le sentiment gratitude par rapport au lieu d'accueil (Nguyen, 2013). Et, si ces éléments du roman constituent indéniablement des pistes d'analyse intéressantes, nous constatons, une fois de plus, que peu d'études ont raccordé ce récit migrant et mémoriel à la thématique de la berceuse. Pourtant, Thúy inclut une note paratextuelle qui informe explicitement le lecteur du lien très étroit qui unira ce texte à une berceuse : « En vietnamien, *ru* signifie ‘berceuse’, ‘bercer’. » (Thúy 2009 : 7). Le mot « berceuse » est aussi récurrent à l'intérieur du récit, et de nombreux passages soulignent clairement le désir de la narratrice de transmettre et de préserver sa propre histoire, ainsi que l'histoire de celles et ceux qui ont marqué son parcours. Nous souhaitons donc analyser les différents éléments stylistiques et thématiques abordés dans *Ru* sous deux axes : d'abord, nous analyserons les aspects poétiques et sémantiques de la berceuse dans ce roman et nous nous pencherons ensuite sur l'aspect mémoriel et le désir de transmission qui s'y rattache. Nous souhaitons ainsi démontrer à quel point ce récit joue avec les codes et redéfinit les frontières de ce que peut être une berceuse.

1. Poétique de la berceuse

4

Revenons à la base et considérons, d'abord, les lignes de base qui délimitent le genre à l'étude. Le Petit Larousse et Le Robert s'entendent sur une seule et même définition du mot berceuse, et expliquent qu'il s'agit simplement d'une « chanson pour endormir un enfant »⁴. Nous reconnaissons évidemment le caractère plutôt élémentaire et flou de cette définition, qui omet d'importants éléments ayant trait aux mots, au rythme, et à toute la sphère affective et intime qui unit la personne qui chante et celle à qui l'on chante. Dans l'introduction de son article de 2019, « La berceuse, une oralité perdue ? », Marie-Christine Vinson propose une définition plus complète de la berceuse, et raccorde de ce fait ce genre aux notions d'oralité et d'affect. Elle écrit :

La berceuse appartient à ce qu'on appelle, de façon un peu condescendante, les petits genres de la littérature orale. Musique chantée, chansonnette, elle est associée à une action précise : le berçement.

Chant de l'attente, elle est en attente d'un sommeil qui tarde à venir parfois et que l'adulte qui chante s'efforce d'apprivoiser. Son rythme régulier est souvent construit sur deux notes alternatives qui reproduisent les oscillations du berceau et sont supposées favoriser l'endormissement. (Vinson 2019 : 183-184)

- 5 Cette interprétation du mot berceuse renvoie donc à plusieurs éléments marquants du genre, dont l'herméneutique reste manifestement quelque peu inachevée. Néanmoins, on y retrouve la notion de musicalité (donc, de rythme), on y saisit la présence de répétition avec ces « notes alternatives » qui constituent la berceuse, et on sent le berçement qui accompagne typiquement l'oralité, servant ultimement à endormir l'enfant. Nous notons la présence de tous ces éléments dans *Ru*, sauf, puisqu'il s'agit effectivement d'une œuvre écrite, l'aspect oral. La question se pose alors : une berceuse doit-elle forcément être chantée/dite à voix haute, ou existe-t-il des berceuses qui peuvent simplement être lues ? Ou, dans le cas qui nous intéresse, pourrait-on trouver d'autres façons d'évoquer le caractère oral de la berceuse à l'intérieur de la diégèse, permettant ainsi de laisser la prose (et non pas la voix) bercer le lecteur ?
- 6 Cette question nous incite à examiner, d'abord, le lexique auditif à l'intérieur du récit afin d'évaluer la représentation du son dans le texte. Après examen du sujet, nous constatons effectivement une surabondance de descriptions de cris, de chants et de bruits tissés dans l'histoire de la narratrice et ce, dès les premières lignes du roman :

Je suis venue au monde pendant l'offensive du Têt, aux premiers jours de la nouvelle année du Singe, lorsque les longues chaînes de pétards accrochées devant les maisons explosaient en polyphonie avec les mitrailleuses. J'ai vu le jour à Saigon, là où les débris des pétards éclatés en mille miettes coloraient le sol de rouge comme des pétales de cerisier, ou comme le sang des deux millions de soldats déployés, épargnés dans les villes et les villages d'un Vietnam déchiré en deux. Je suis née à l'ombre de ces cieux ornés de feux d'artifice, décorés de guirlandes lumineuses, traversés de roquettes et de fusées. Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues. Ma vie avait le devoir de continuer celle de ma mère. (Thúy 2009 : 11)

- 7 L'importance des bruits et des sons est mise de l'avant d'emblée (pétard / explosaient / polyphonie / mitraillettes), donnant très littéralement le ton à un récit entier qui sera porté par une trame auditive abondante. Plus précisément, nous recensons un lexique auditif composé de 33 lexèmes différents sur l'ensemble du récit : celui-ci inclut des variations des verbes *exploser*, *chanter*, *crier*, *hurler*, *pleurer*, *entendre*, *parler*, *négocier*, *écouter*, *(se) taire*, *écouter*, *applaudir*, *assourdir*, *murmurer*, *chuchoter* et *rire*. Le lexique sonore regroupe aussi de nombreuses expressions formées à partir d'occurrences d'adjectifs (*sourd*, *muet*, *bruyant*, *inaudible*) et de noms (*polyphonie*, *son*, *rythme*, *berceuse*, *voix*, *mélodie*, *bruit*, *orchestration*, *silence*, *bourdonnement*, *ton*, *bruit*, *accent*).
- 8 Par l'emploi d'un vocabulaire auditif aussi vaste, la narratrice de *Ru* joue habilement avec les codes de l'oralité et inclut un aspect sonore à l'histoire qu'elle raconte, qu'elle transmet tant à ses enfants qu'à son lecteur. Cela constitue un premier indice, un premier aperçu du lien entre berceuse et texte, mais c'est sans doute dans l'observation d'un certain rythme, d'une cadence narrative sentie vraisemblablement sur toutes les pages du texte que l'on trouve le meilleur exemple des « notes alternatives » et de « l'oscillation » typiques de la berceuse citées dans la définition susmentionnée. Dans l'incipit, cela transparaît dans la répétition du « je » et dans la réaffirmation des circonstances entourant la naissance de la narratrice (« je suis venue au monde / j'ai vu le jour / je suis née »), qui se transforme en « ma naissance » et « ma vie » à la fin du passage. Cette musicalité, en effet, restera présente sur l'ensemble du récit, et son influence sera perceptible à même la structure du texte, qui sera à la fois fragmenté et fluide : fragmenté, par le fait de présenter des épisodes épars du parcours de la narratrice, mais aussi fluide, puisque toutes ces bribes sont unies de manière à ce qu'elles portent l'écho des passages précédents. Ainsi – et c'est le cas pour la plupart des 'chapitres'⁵ de *Ru* – la fin d'un paragraphe projettera une image nette sur le début du suivant. Cette structure permettra au lecteur de se faire littéralement border par le texte et de vivre, page après page, une expérience onirique qui s'apparente aux premiers instants de sommeil, où le temps n'est plus linéaire et où les paroles divaguent au gré des pensées et des souvenirs de la narratrice. Par exemple, à la page 46, An Tinh explique qu'elle raconte des histoires inusitées et un peu loufoques du Vietnam à son

fils pour empêcher que celles-ci sombrent dans l'oubli. À la fin du passage, elle dit : « Je raconte ces anecdotes à Pascal pour garder en mémoire un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école. » (Thúy 2009 : 46). En plus d'établir, peut-on avancer, une des intentions principales qui a guidé l'écriture de ce roman (nous y viendrons), cette phrase connecte ce passage au suivant, qui débutera ainsi :

Je me souviens d'élèves à l'école secondaire qui se plaignaient de leur cours d'histoire obligatoire. Jeunes comme nous l'étions, nous ne savions pas que ce cours était un privilège que seuls les pays en paix peuvent s'offrir. Ailleurs, les gens sont trop préoccupés par leur survie quotidienne pour prendre le temps d'écrire leur histoire collective. (Thúy 2009 : 47)

- 9 La suite du paragraphe proposera une méditation sur ce que la narratrice appelle « l'histoire inaudible du Vietnam » (Thúy 2009 : 48), sur tous ces gens, en particulier toutes ces femmes, dont le souvenir a été effacé par le temps. Bien que le ton et les propos de cette partie du récit diffèrent largement des anecdotes plutôt comiques de la page 46, ces deux passages sont indéniablement unis d'abord par la puissance de l'aspect mémoriel qu'ils dégagent, puis surtout, par l'indéniable fil conducteur qui rattache la fin du premier passage au début du second : en plus d'évoquer tous les deux la mémoire historique, on remarque que le « je me souviens » du début de la page 47 fait directement écho au « ne jamais oublier » de la fin du passage précédent. Ce tangage entre les différents chapitres du récit contribuera à donner un certain rythme et une certaine cadence à la prose, et à berger le lecteur en lui contant l'histoire du passé collectif et individuel de la narratrice. Enfin, les vifs contrastes qui transparaissent tout au long du récit contribueront aussi à cet effet de berçement : déjà, dans l'incipit précité, nous saisissons le déchirement entre la fête et la guerre, marqué par le son des mitraillettes et des pétards, par la vue des débris de la fête mêlée à celle du sang des soldats. Page après page, ces contrastes seront omniprésents et seront explicités dans une série de termes récurrents : *l'enfer* et *le paradis*, *le silence* et *la voix*, *l'ombre* et *la lumière*, *ailleurs* et *ici*, *avant* et *après*. Une fois de plus, ce mouvement entre les pôles de l'histoire bercera le lecteur

tout en l'emmenant au cœur de la mémoire et du parcours de la narratrice.

- 10 Un dernier point sur lequel nous nous penchons dans la définition que propose Marie-Christine Vinson est l'inclusion de la notion d'attente, que « l'adulte qui chante s'efforce d'apprivoiser ». Dans *Ru*, cette attente sera multiple, puisque la narratrice occupe, tour à tour, le rôle d'enfant et d'adulte. En racontant son enfance de la perspective d'une adulte, on pourrait croire qu'elle cherche à berger ou à apaiser l'enfant qu'elle était au moment de son départ du Vietnam. Parallèlement, elle raconte aussi son rôle de mère vis à vis de ses propres enfants, à qui elle délègue divers éléments de son passé individuel et collectif. Dans les deux cas, l'attente se rapporte à la voix : la narratrice raconte son parcours à ses fils pour assurer qu'ils puissent, à leur tour, utiliser cette voix pour préserver et transmettre son histoire (qui deviendra, au fil du temps, la leur). Puis, quand elle relate les événements de son enfance, elle explicite les forts contrastes que nous citions dans le paragraphe précédent, et elle associe explicitement le mouvement entre *ailleurs* et ici au passage du silence à la voix. Dans son article de 2012, Valérie Dussaillant-Fernandes explique : « Rappelons que dans le là-bas vietnamien, An Tinh était rabrouée par sa mère pour son mutisme. Il s'avère donc qu'en reprenant possession de son corps, elle se délivre de son passé et affirme enfin sa nouvelle identité dans la terre d'accueil. » (Dussaillant-Fernandes 2012 : 83).
- 11 Dans le contexte de *Ru*, il ne s'agit donc pas tout à fait d'attendre que l'enfant à qui on chante la berceuse s'endorme, mais plutôt d'attendre que l'enfant puisse prendre possession de sa voix et de son histoire pour mieux pouvoir la raconter et la transmettre. L'omniprésence et l'importance thématique de l'écart entre le silence et la voix raccordent de ce fait le récit avec l'oralité et l'intention de la berceuse. Bien que le texte soit écrit et non pas chanté, l'évolution de la narratrice du silence total à l'émancipation de sa voix ajoutent une (autre) dimension orale à *Ru*, ce qui renforce sa position en tant que berceuse littéraire.

2. Mémoire et transmission

- 12 Les éléments narratifs et stylistiques que nous citons jusqu'à présent permettent de montrer que plusieurs points qui définissent le genre de la berceuse sont aussi présents dans *Ru* : rythme, répétition, bercement et, malgré sa forme romanesque, la présence de mécanismes poétiques qui serviront à simuler ou à projeter une certaine oralité sur la prose écrite. Si ces constats ont pu nous aider, dans un premier temps, à mieux positionner *Ru* dans le champ de la berceuse, nous voulons maintenant montrer que l'aspect mémoriel et le désir de transmission présents dans le texte sous-tendent le lien entre le roman et la berceuse.
- 13 L'examen de la trame narrative de *Ru* démontre, malgré le trauma que peut engendrer l'expérience exilique ou postexilique, qu'il serait fautif de croire que la narratrice cherche à se détacher, voire à s'émanciper, de son passé. Au contraire, la manière dont le passé (individuel et/ou collectif) est abordé dans ce roman montre la volonté de conserver certains éléments mémoriels appartenant au lieu exilé et, surtout, d'éviter que certains fragments de l'histoire sombrent dans l'oubli. D'ailleurs, à cet égard, soulignons que ce désir de rendre hommage, de préserver la mémoire et de montrer son respect envers l'héritage du passé abonde dans l'œuvre entière de Kim Thúy : par exemple, au sujet de son roman *Män* (2013), Julien Defraeye note que l'auteure « évoque (...) le poids de l'histoire pour les Vietnamiens, qui héritent d'un passé collectif. » (Defraeye 2017 : 280), et Thúy affirme elle-même, suite à la parution du *Secret des Vietnamiennes* (2017) qu'elle souhaite, dans ce livre⁶, « parler de l'importance de la transmission, montrer le travail des femmes qui nous élèvent dans le clan familial vietnamien, les mères, les tantes et les grands-mères, qui ont aussi la responsabilité de transmettre leur savoir-faire. »⁷.
- 14 Dans *Ru*, la fonction de mémoire et de transmission passera d'abord par la filiation, ce qui rapproche une fois de plus le roman de la berceuse. Autrement dit, si un lien entre parent et enfant sous-tend généralement la berceuse, ce même lien se verra omniprésent dans le roman à l'étude, dans lequel Thúy parvient à tisser une réflexion poignante sur la nature cyclique de la vie et sur la puissance des liens familiaux. À ce sujet, reprenons l'incipit du roman, où la narratrice, déjà,

se positionne par rapport à sa propre mère : « Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues. Ma vie avait le devoir de continuer celle de ma mère » (Thúy 2009 : 11). Cette première prise de position, dès la première page du roman, est particulièrement significative car elle rattache dès lors l'identité de la narratrice à une plus large collectivité : elle évoque le Vietnam et les « vies perdues », ainsi que son rôle d'une perspective généalogique, en tant que continuation de sa mère. Ce point est davantage exploré à la page suivante : « En vietnamien, le sien [le nom de la mère] 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. » (Thúy 2009 : 12).

- 15 Ce positionnement de la narratrice par rapport à sa propre mère lui permet d'établir (explicitement et très rapidement) son intention, soit de transmettre et de continuer l'histoire. Or, le contexte exilique et postexilique du récit complexifie cette tâche, comme elle le souligne plus loin : « L'Histoire du Vietnam, celle avec un grand H, a déjoué les plans de ma mère. (...) Elle est surtout venue rompre mon rôle de prolongement naturel de ma mère quand j'ai eu dix ans. » (Thúy 2009 : 12). C'est précisément à cet âge, dix ans, que la narratrice et sa famille doivent quitter Saigon par bateau pour rejoindre, d'abord, le camp de réfugiés en Malaisie, puis le Québec, où ils s'établiront de façon permanente. Ainsi, l'exil marque non seulement un déracinement géographique par rapport au pays d'origine, mais il crée aussi une rupture dans les liens de filiation de la narratrice. Il faudra donc un travail de mémoire particulièrement soigneux et poussé afin de retrouver les fragments épars de son histoire personnelle, familiale et collective, ce qui, comme le souligne Dominic Viart, est un point fondamental des récits de filiation : « Loin de raconter des biographies linéaires, les narrateurs et narratrices [des récits de filiation] entreprenaient de les restituer à l'aide d'une enquête mémorielle dont ils lieraient le récit et les éléments dispersés. (Viart 2019 : 11) ».
- 16 Dans *Ru*, cette « enquête mémorielle » sera au cœur du récit, et les éléments dispersés de l'histoire de la famille de la narratrice – sa mère, son père, ses frères, ses oncles et tantes, etc. – seront rappelés, rattrapés et racontés pratiquement sur chacune des pages. En effet, l'oscillation entre le passé et le présent est constante, et fait directement écho à ce désir d'échapper à l'oubli, et de préserver la trame

narrative dans une continuité collective appartenant tant au Vietnam qu'au Québec. À cet égard, il est intéressant de souligner une réflexion entamée par la narratrice vers la fin du récit. Assise sur « le cuir rouge du divan d'un cigare-lounge » qui se trouve, peut-on déduire, à Montréal ou ailleurs au Québec, elle remarque :

Quand je m'assois dans ce lounge enfumé, j'oublie que je fais partie des Asiatiques qui ne possèdent pas l'enzyme déshydrogénase pour métaboliser l'alcool, j'oublie que je suis née marquée d'une tache bleue sur les fesses, comme les Inuits, comme mes fils, comme tous ceux de sang oriental. J'oublie cette tache mongoloïde qui révèle la mémoire génétique parce qu'elle s'est estompée pendant les premières années de l'enfance, alors que ma mémoire émotive, elle, se perd, se dissout, s'embrouille avec le recul. (Thúy 2009 : 141)

- 17 En plus de forcer la narratrice à se placer, encore une fois, dans une certaine continuité génétique et généalogique, cette prise de conscience démontre aussi la fluidité, la flexibilité et les faiblesses potentielles de la mémoire. Cette peur de l'oubli, cette mémoire émotive qui « se perd, se dissout, s'embrouille avec le temps », offre une perspective essentielle à l'intention du récit, qui le raccorde de ce fait avec la berceuse. En se repositionnant par rapport à sa propre filiation, soit tant à ceux qui l'ont précédée qu'à ceux qui la suivront (« comme mes fils »), la narratrice devient le point de pivot entre *l'avant* et *l'après* et son histoire devient le chaînon qui servira à la continuation de l'histoire, permettant ainsi à la berceuse d'exercer pleinement sa fonction de transmission.
- 18 Si l'importance de la filiation se fait apparente dès les premières lignes du texte, le poids de la collectivité au sens beaucoup plus large sera manifeste tout au long du récit. Outre le désir de continuer et de préserver son histoire et son appartenance familiale, la volonté de rendre visible et de rendre hommage à tous ceux et celles qui ont été « effacés » du passé est sans doute un des moteurs les plus puissants de l'écriture de cette berceuse littéraire. Le récit sera donc truffé d'anecdotes ou de passages servant à montrer et à conserver ces éléments de son histoire : pensons, par exemple, à l'histoire de l'exécution de Monsieur An (Thúy 2009 : 95), à celle des prostituées vietnamiennes qui murmuraient aux oreilles des soldats américains (Thúy 2009 : 90), aux réfugiés qui partageait le « ventre odorant » du bateau

qui les emmenaient en Malaisie (Thúy 2009 : 15), ou aux cris de cette mère dont le fils avait été tué dans une rizière (Thúy 2009 : 135). Bien que cette liste, au demeurant très incomplète, ne réussit sûrement pas à montrer l'ampleur de la thématique (il faudrait sans doute citer le roman entier), nous notons un exemple particulièrement représentatif de l'intention de la narratrice quant à la notion d'hommage et à l'importance de préserver le passé collectif. Ici, nous citons le passage où la narratrice (qui est alors adulte et brièvement de retour au Vietnam pour sa carrière de journaliste) accompagne son ami français pour écouter, enregistrer et traduire le chant des marchandes de rue au Vietnam :

Chaque marchande annonçait son produit avec une mélodie particulière. J'avais un ami français qui se levait à cinq heures du matin pour enregistrer leurs chants. Il me disait que, bientôt, ces sons ne résonneraient plus dans les rues, que ces commerçants ambulants allaient abandonner leurs paniers pour la manufacture. Alors, il sauvegardait religieusement leurs voix et me demandait de les traduire au fur et à mesure, pour les répertorier selon les catégories : marchandes de soupe, de crème de soja, acheteuses de verre pour le recyclage, rémouleurs, masseurs pour hommes, vendeuses de pain (...) Avec cet ami, j'ai appris que la musique provenait de la voix, du rythme et du cœur de chacun, et que la musicalité de ces mélodies non notées pouvait soulever le rideau de la brume, traverser les fenêtres et les moustiquaires pour venir nous réveiller doucement telle une berceuse matinale. (Thúy 2009 : 113-114).

19 Ce paragraphe expose, d'une part, l'importance du paysage sonore et la force symbolique du lexique auditif que nous évoquions dans la première partie de cet article. Il expose aussi l'influence de l'oralité sur les manières dont on peut définir et se souvenir d'un lieu précis. D'autre part, on y souligne le lien étroit qui unit mémoire auditive et temporalité. Autrement dit, on comprend qu'il est important de conserver un enregistrement de ces marchandes précisément parce que leur disparition est imminente. Le fait que volonté d'enregistrer la voix et de préserver le souvenir de ces femmes dans les rues du Vietnam soit, avant tout, l'initiative d'un « ami français » met en exergue la problématique de l'appartenance ou la dualité du personnage de An Tinh. Dans ce passage, la berceuse est donc appelée à deux niveaux : d'abord, par la comparaison explicite du chant des

marchandes à une « berceuse matinale » par la narratrice, puis, à son oscillation entre deux mondes qui correspondent très directement à *l'avant* et à *l'après*. Le fait qu'elle puisse comprendre, puis interpréter et transmettre ces chants vietnamiens à son ami français la positionne de manière à ce qu'elle soit totalement hybride, à la fois externe et interne par rapport à son environnement. La responsabilité de transmission lui revient de ce fait. Ainsi, le souvenir d'éléments sonores se rapportant à un lieu ou à un contexte précis permet non seulement de partager et de transmettre un « pan de l'histoire » qui risquerait, autrement, d'être oublié, mais il rend aussi possible la création de nouvelles perspectives, de nouvelles histoires et donc d'une certaine continuité mémorielle et narrative.

Conclusion

- 20 Notre recherche s'est articulée autour de plusieurs questions visant à raccorder le style romanesque de *Ru* à la catégorie manifestement plus vague de la berceuse. Plus précisément, nous cherchions à mettre en lumière les liens qui existent entre ce texte et la berceuse et, ainsi, nous voulions repousser les limites du cadre qui définit ce que peut être une berceuse. Au terme de cette recherche, nous comprenons davantage que le genre sur lequel repose notre étude manque étonnamment de clarté : si nous étions portés à croire, à priori, que la berceuse était un genre clairement défini, délimité et compris par tous, notre analyse de l'état de la question, bien que brève, a montré qu'il est difficile de trouver une définition précise, ou même simplement complète, de ce qu'est une berceuse. Ce constat réaffirme la position du genre comme étant un « petit genre » de la littérature orale, une sous-catégorie enfantine hélas surplombée par d'autres catégories ayant suscité, à ce jour, très peu d'intérêt en études littéraires. Or, le rapprochement que nous proposons entre *Ru* et la berceuse nous a permis d'aborder des thèmes profondément ancrés dans ce récit d'une manière nouvelle, d'un autre angle, et resserre le lien entre le titre du roman, l'intention de l'auteure et les particularités stylistiques qui nous bercent, page après page. Si, dans l'introduction de cet article, nous nous interrogions quant à la catégorisation de la berceuse (chanson, conte ou autre ?), nous comprenons désormais qu'il s'agit d'un genre beaucoup plus fluide, davantage

porté par l'intention de transmission mémorielle que par la rigidité de sa forme.

21 L'objectif de cette recherche n'était pas de confiner l'écriture de Kim Thúy à quelques exemples ou à quelques lexèmes. Nous ne voulions pas, non plus, cantonner *Ru* en tant que récit d'exil focalisé uniquement sur le passé, car nous reconnaissions aussi la part de rêve, de résilience et d'espoir qui existe dans ce roman⁸. Plutôt, nous souhaitions montrer l'incroyable richesse du champ mémoriel et auditif ainsi que du désir de transmission dans *Ru* pour, ensuite, raccorder ce roman à la berceuse. En mettant de l'avant une prose douce, portée par la mémoire et qui berce tant par ses contrastes que par sa fluidité temporelle, Kim Thúy joue avec les codes associables à la berceuse et propose, enfin, la mise à jour d'un genre pourtant universel grâce auquel son histoire ne sombrera jamais dans l'oubli.

Bolen, Liza, « Rêve et résilience : mémoire, sensorialité, espoir et hommage dans *Ru* de Kim Thúy », in : *Le Paradaillan*, 10, 2022, p. 23-32.

Defraeye, Julien, « Poétique de l'hybride dans la littérature postexilique de Kim Thúy », in : *@nalyse : revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 12 / 3, 2017, p. 261-285.

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

Masera, Mariana, « Las nanas: ¿una canción femenina? », in : *Disparidades. Revista De Antropología*, 49 / 1, 1994, p. 199-219.

M'Barek, Asma. « Corporéité et postures du care dans *Ru* de Kim Thúy. » *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 44.1, 2019.

Nguyen, Vin. « Refugee gratitude: Narrating success and intersubjectivity in Kim Thúy's *Ru*. » *Canadian Literature* 219, 2013.

Persico, Giuseppina et al., « Maternal singing of lullabies during pregnancy and after birth: Effects on mother-infant bonding and on newborns' behaviour. Concurrent Cohort Study », in : *Women and Birth*, 30 / 4, 2015, p. 214-220.

Pierre, Emeline, « Le secret des Vietnamiennes de Kim Thúy. Le goût de la transmission », in : *Cuizine : revue des cultures culinaires au Canada*, 10 / 1, 2019, p. 4.

Selao, Ching. « Oiseaux migrateurs : l'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê » *Voix et Images* 40.1, 2014.

Robin, Régine, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil : Le Préambule, 1989.

- Thúy, Kim, *Ru*, Montréal : Libre Expression, 2009.
- Thúy, Kim, *Le Secret des vietnamiennes*, Montréal : Trécarré, 2017.
- Ullsten, Alexandra *et al.*, « Live music therapy with lullaby singing as affective support during painful procedures: A case study with microanalysis », in : *Nordic Journal of Musical Therapy*, 26 / 2, 2017, p. 142-166.
- Viart, Dominic, « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », in : *Cahiers ERTA*, 19, 2019, p. 9-40.
- Vinson, Marie-Christin, « La Berceuse, une oralité perdue ? », in : *Pratiques*, 2019, p. 183-184.

1 À ce sujet, voir l'article de Mariana Masera « *Las nanas: ¿una canción femenina?* ». L'auteure s'intéresse précisément au rôle de celle qui chante la berceuse, raccordant de ce fait la voix féminine au contexte spécifique de ce genre. Nous traduisons : « Le rôle traditionnel des femmes en tant que soignantes de l'enfant a peut-être été l'une des principales raisons pour lesquelles les berceuses sont identifiées comme des chansons à voix féminine, laissant de côté l'étude des textes eux-mêmes. » (Masera 1994 : 199).

2 La liste des prix et honneurs attribués à *Ru* depuis sa parution est aussi longue qu'impressionnante. Sur le site de Libre Expression, maison où ce roman a été publié, on peut lire : « Son premier livre, *Ru*, publié en 2009 chez Libre Expression, connaît un succès fulgurant dès sa sortie. Bestseller au Québec et en France et traduit dans plus de vingt-cinq langues, *Ru* a aussi remporté de nombreux prix littéraires, dont le prestigieux prix du Gouverneur général du Canada 2010, le grand prix RTL-Lire 2010 du Salon du livre de Paris, le prix italien Premio Mondello per la Multiculturalità 2011, le Prix du grand public du Salon du livre de Montréal en 2010 et le Grand Prix littéraire Archambault 2011. *Ru* a également été finaliste au Prix des cinq continents de la francophonie en 2010 et au prestigieux prix Giller 2012, qui récompense le meilleur livre canadien. L'édition anglaise a remporté le combat des livres organisé par Canada Reads et a été déclaré « le » livre à lire au Canada en 2015. ».

3 Un engouement qui, faut-il le préciser, est encore bien présent puisque la version cinématographique de *Ru* sortira en 2023.

4 Nous citons la définition du mot « berceuse » telle que nous la trouvons sur le site web du dictionnaire Larousse (larousse.fr). La même définition est proposée sur le site web du dictionnaire Le Robert (lerobert.com).

5 L'utilisation des guillemets dans ce contexte fait référence au fait qu'il ne s'agit pas de chapitres clairement indiqués par un numéro ou par un titre. La division du texte dans *Ru* est, comme nous le notions, fluide, et nous devinons que la rupture entre les longs paragraphes qui constituent l'histoire sert à délimiter les chapitres romanesques.

6 Nous employons ici le terme 'livre', plutôt que 'roman', car *Le Secret des Vietnamiennes* est en fait un livre de recettes entrecoupées d'anecdotes, de souvenirs et d'entrevues touchant à la thématique culinaire. Voir : Thúy, Kim, *Le Secret des vietnamiennes*, Montréal : Trécarré, 2017.

7 À ce sujet, voir Pierre, Emeline, « Le secret des Vietnamiennes de Kim Thúy. Le goût de la transmission », in : *Cuizine : revue des cultures culinaires au Canada*, 10/1, 2019, p. 4.

8 À ce sujet, voir notre article dans *Le Pardaillan*, 10 (2022) : « Rêve et résilience : mémoire, sensorialité, espoir et hommage dans *Ru* de Kim Thúy ».

Français

Dans cet article, nous examinerons les manières dont l'écrivaine Kim Thúy joue avec les codes de la berceuse pour assurer la transmission de l'histoire individuelle et collective relative à la narratrice dans son premier roman, *Ru* (2009). Notre étude sera effectuée en deux temps : nous analyserons d'abord les éléments sémantiques et poétiques (répétition, récurrence, rythme, division du texte) utilisés dans le récit et nous nous pencherons ensuite les éléments thématiques explicitement liés à la berceuse dans ce roman, notamment le désir de transmission, l'enfance, la maternité et la collectivité. En nous basant sur les théories des écritures migrantes et mémorielles, de l'hybridité et de la filiation, nous montrerons que Kim Thúy parvient habilement à brouiller les frontières entre le roman mémoriel et la berceuse. Enfin, nous espérons que notre étude contribuera à mieux saisir et à (re)définir ce qu'est une berceuse, et à montrer la fluidité, la beauté et la puissance de ce genre.

English

In this article, we will examine how the writer Kim Thúy plays with the codes of the lullaby to ensure the transmission of the individual and collective story of the narrator in her first novel, *Ru* (2009). Our study will be carried out in two stages: we will first analyze the semantic and poetic elements (repetition, recurrence, rhythm, division of text) used in the story and then we will look at the thematic elements explicitly related to the lullaby in this novel, including desire for transmission, childhood, motherhood and community. Basing our reflection on the theories of migrant and memorial writings, hybridity and filiation, we will show that Kim Thúy skillfully

manages to blur the boundaries between the memorial novel and the lullaby. Finally, we hope that our study will help to better understand and (re)define what a lullaby is, and show the fluidity, beauty and power of this genre.

Mots-clés

berceuse, roman mémoriel, mémoire collective, exil, maternité

Keywords

lullaby, memorial novel, collective memory, exile, motherhood

Liza Bolen

PhD (littératures d'expression française), Université du Nouveau-Brunswick (UNB Saint John), 100 Tucker Park Road, P.O. Box 5050, Saint John, New Brunswick, Canada