

LE CHRONOTOPE CRÉATEUR DE L'ENFANCE DANS LES MICRO-RÉCITS DE KIM THÚY : POUR UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉCRITURE FRACTALE

Simona Pruteanu

Université Wilfrid Laurier

496 Le premier roman de Kim Thúy, *Ru*, paru en 2009, continue de jouir d'un succès retentissant autour du monde, ayant été traduit en vingt-cinq langues. Une des raisons expliquant la constante fascination des lecteurs pendant plus d'une décennie est que ce roman ouvre la voie vers un changement important dans l'évolution de la littérature signée par des écrivains d'origine étrangère établis au Québec. *Ru* met en scène une autre manière de dire l'appartenance et le trauma identitaire. Bien que l'auteur soit arrivée au Canada à l'âge de 10 ans, ayant donc passé la plupart de sa vie adulte dans le pays d'adoption, on la met souvent dans la catégorie écriture migrante alors que ses récits mettent en scène des femmes immigrées qui se réinventent dans leur nouvelle vie en dépassant le conflit identitaire synthétisé par l'expression « l'entre-deux » propre à l'écriture migrante vers la fin des années 1990. Thúy construit des personnages dont l'itinéraire reste ouvert et inextricablement lié au voyage vers l'Autre, qui est ami.e ou devient partie de la famille.

Cet article se propose d'analyser le rôle de ce que nous appelons *le chronotope créateur de l'enfance* dans les micro-récits qui composent son premier roman, *Ru*. Après avoir défini ce concept, nous montrerons comment son fonctionnement dépasse les premières années de vie de la narratrice puisqu'il fait irruption dans des épisodes dispersés de manière non-linéaire dans les micro-récits du moment présent, de la vie post-immigration. Ce processus de remémoration et d'écriture reconfigure l'enfance de la narratrice, l'aidant ainsi à se réappropriier des aspects de la vie et de la culture vietnamienne qu'elle aurait ignorés en tant qu'enfant.¹ En appliquant le concept de chronotope de l'enfance dans *Ru* et en analysant la pratique formelle du micro-récit chez Thúy, nous interrogeons les traits formels de son écriture souvent définie comme « fragmentaire » afin de proposer le terme « écriture fractale ». Ce terme, selon la caractérisation faite par le chercheur mexicain Lauro Zavala, nous semble plus approprié

pour décrire le style de *Ru* parce que nous n'y voyons pas une fragmentation des séquences chronologiques et thématiques dans des segments qui pourraient être lus et compris de manière indépendante ; au contraire, chaque micro-récit dans *Ru* constitue une unité qui dévoile son sens après avoir été mise en rapport avec tout ce qui la précède et la suit.

CHRONOTOPE « CRÉATEUR » DE L'ENFANCE CHEZ KIM THÚY

La notion de chronotope a été définie pour la première fois comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu par Mikhaïl Bakhtine, qui avoue avoir emprunté le concept des études mathématiques, où il veut dire littéralement temps et espace, afin de l'employer comme outil dans l'analyse narratologique : « En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope » (238).

497

Trente-cinq ans plus tard, dans la conclusion de son essai « Observations finales »,² Bakhtine développera cette première définition qui met ensemble les coordonnées spatio-temporelles dans un texte littéraire. D'ailleurs, selon Tara Collington, il

propose une nouvelle série de chronotopes avant de se lancer dans une nouvelle définition du concept qui dépasse de loin les limites de l'analyse typologique des premières parties de l'essai avec leurs chronotopes des aventures, de la route, de la rencontre, et ainsi de suite. Dans cette conclusion, Bakhtine propose en effet des chronotopes « de l'auteur » et « du lecteur » ainsi qu'un chronotope global « créateur ». (*Lectures chronotopiques* 13-14)

Clive Thomson et Anthony Wall, qu'on compte parmi les rares chercheurs à s'être penchés sur les « Observations finales », sont les premiers à avoir signalé cette dimension potentiellement extratextuelle du chronotope bakhtinien, dont ils étendent la portée au domaine des personnes ou des voix en charge de la représentation.³ Leur lecture de ces trois chronotopes propose qu'outre l'espace chronotopique qu'organise l'œuvre, il existe un chronotope à l'intérieur duquel s'effectue cette organisation même, ou, le cas échéant, la *dés-organisation* comme l'ajoutera quelques années plus tard Paul Smethurst : « A chronotope is a time-space in which the conscious mind frames and organizes the real, but it can also be the time-space where it disorganizes and re-presents the real » (5). C'est pourquoi nous affirmons que la totalité des 113 micro-récits qui composent *Ru* a pour résultat le chronotope créateur de l'enfance, à l'intérieur duquel la narratrice déjà adulte attribue des points de repères spatiaux et temporels à ses sensations, à ses perceptions et à ses prises de conscience ; ces expériences cognitives et affectives entraînent la mise en récit des souvenirs, en dotant ces réminiscences d'une existence physique qui crée sa propre temporalité cyclique *fractale*⁴—partant du terme de la géométrie fractale qui désigne un objet géométrique

dont chaque partie, fragment est un objet similaire—adjectif que nous définissons en plus de détail plus loin.

Pour reprendre le terme de Bakhtine, nous pouvons parler d'un point de vue chronotopique de l'enfant qui englobe à la fois le chronotope d'un certain événement survenu pendant l'enfance, le chronotope présent de l'évocation du souvenir, aussi bien que le chronotope des autres voix qui se joignent et renforcent l'agencement spatio-temporel non-linéaire des récits. Ce fil conducteur évite à la personne qui lit de se sentir perdue ou confuse en suivant les différents épisodes qui, à quelques exceptions près, ne s'enchaînent pas du point de vue temporel ou thématique. Le fait que les micro-récits abolissent métaphoriquement la notion occidentale de la flèche du temps qui va toujours du passé vers le futur confirme les théories de Jorgé Luis Borges sur l'in vraisemblance de cette conception linéaire de l'existence dans le cadre de tout récit biographique⁵ ou, en ce qui concerne *Ru*, biofictionnel. L'emploi du terme biofiction dans cet article suit la définition proposée par Dervila Cooke qui se réfère à des pratiques scripturales biographiques récentes « that stress their mix of inventedness and fact, and that doubt the ability of biography to render the life of any biographee in anything other than a subjective manner » (212). Thúy offre un exemple concret de cette écriture qui met en fiction un souvenir réel dans un entretien avec Jean-François Plamondon :

Par exemple ce Monsieur Minh que j'ai rencontré sur la banquette rouge, pour moi l'événement que je raconte a véritablement existé, mais je ne savais pas à l'époque que cet événement serait important pour moi, qu'il serait marquant. C'est avec les yeux de quelqu'un qui a trente ans d'expérience que je vois l'importance qu'a pu jouer l'homme à la banquette rouge. C'est une réinterprétation du passé, Monsieur Minh est demeuré sans visage, je ne sais même pas comment il s'appelle. (« En remontant les rus » 156)

Dans le cas de *Ru*, nous optons pour l'appellation « chronotope créateur de l'enfance » vu que la majorité des micro-récits dans le texte font surgir l'espace-temps de l'enfance de la narratrice. Même ceux que l'on pourrait définir comme appartenant au chronotope de son moment présent sont construits autour de la figure d'un enfant—le plus souvent son fils autistique, Henri—ou contiennent des références aux enfants. Un exemple de ces derniers se voit où elle commence en parlant de son amoureux Guillaume, qui a fait créer un parfum unique pour elle qui lui rappelle « qu'elle existe » et par la suite on enchaîne avec la question de la mort qui fait affirmer la narratrice : « Moi, je n'ai jamais eu d'autres questions que celle de moment où je pourrais mourir. J'aurais dû choisir ce moment avant l'arrivée de mes enfants, car j'ai depuis perdu l'option de mourir » (*Ru* 115). Ce va et vient dans le temps et dans les thèmes, de l'amour érotique à celui maternel, du souvenir de la colocataire qui étudiait la théologie aux questions sur la vie et la mort, est un attribut de l'écriture fractale qui l'apparente à l'écriture hypertextuelle numérique ; seulement une vingtaine de lignes compose ce micro-récit et pourtant elles renvoient vers plusieurs thèmes qui pourraient être développés dans d'autres pages, comme s'il s'agissait d'hyperliens qui pourraient s'ouvrir séparément.

Dans un autre micro-récit, la narratrice adulte raconte comment un Vietnamien l'a abordée dans une station d'essence parce qu'il avait reconnu les cicatrices des vaccins qu'ils avaient tous deux reçus quand ils étaient enfants au Vietnam. Cette marque physique signale leur double appartenance partagée—en tant que Vietnamiens et en tant qu'immigrés—et convoque trois autres étapes rituelles que les deux auraient vécues à des moments différents mais qui se superposent maintenant pour souligner leurs racines vietnamiennes. Leur culture partagée inclut les fleurs jaunes traditionnelles décorant les maisons pour le Nouvel An, comme signe de prospérité, le plat traditionnel vietnamien du poisson caramélisé et les punitions corporelles reçues parfois à l'école :

À la seule vue de ces cicatrices, il a pu dire que nos yeux avaient déjà vus les fleurs jaunes des branches de pruniers, à l'entrée de chacune des maisons lors du Nouvel An. À la seule vue de ces cicatrices, il a pu se remémorer l'odeur saisissante du poisson caramélisé aux poivres, mijoté dans un pot de terre cuite déposé directement sur la braise. À la seule vue de ces cicatrices, nos oreilles ont entendu à nouveau le son produit par la tige de jeune bambou coupant l'air avant de fendre la peau de nos fesses lors des punitions. (*Ru* 131)

499

Ces voyages sensoriels à travers le temps de l'enfance mais sur l'espace du pays d'accueil confirment la thèse de Lucie Lequin sur le changement du poids de l'espace dans la relation d'appartenance identitaire du sujet migrant ou exilé. Dans un article sur les trajectoires trans-locales dans les romans d'Abla Farhoud et Ying Chen, deux autres écrivaines québécoises d'origine étrangère, Lequin affirme que l'espace habité par les personnages « n'est plus celui de l'exil, de l'hybridité ou encore du déracinement angoissant, de l'entre-deux, mais plutôt l'espace du retour à l'enfance, de la mémoire » (27), ce qui donne naissance aux écritures du « je », ou ce qu'elle décrit comme un voyage intérieur vers la découverte du soi-même. Nous aimerions insister sur l'importance de la coordonnée spatiale pour le chronotope créateur de l'enfance dans *Ru* en prenant comme point de départ la formule narrative *je-ici-maintenant* qui atteste, de manière performative, l'identité de tout sujet qui, à son tour, précise par cette énonciation, ses coordonnées spatio-temporelles. Dans l'écriture de Thúy, cette formule change car celle qui dit « je » s'identifie elle-même comme « Autre » par rapport à la société d'accueil et, comme le souligne Janet Paterson, « il est en fait difficile de penser à un personnage Autre qui n'est pas associé à une spatialité distincte de celle du groupe de référence » (*Figures* 29).

Dans son livre *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Simon Harel enlève au temps son ancienne suprématie de principe dominant de l'œuvre littéraire que semblait lui attribuer Bakhtine,⁶ en affirmant que toute forme narrative est un « récit d'espace », un « aménagement d'un lieu habité ». Harel fonde son hypothèse sur l'étude du terme grec *oikos* qui désigne aussi bien l'espace domestique que l'acte d'habiter cet espace. Il met l'accent surtout sur les enjeux psychiques de ce terme, puisque le lieu joue un rôle considérable dans la formation de l'identité. *Loikos* devient, pour Harel, une propriété formelle de la littérature qui se trouve amplifiée dans l'écriture migrante : « En même temps, en insistant sur l'importance du lieu, il devient possible

de faire place à la turbulence émotionnelle qui accompagne, chez tout sujet migrant, l'expérience du déplacement vu comme déracinement existentiel » (117). Alors que nous pouvons identifier la tentative de s'aménager un lieu habité chez les personnages de Thúy, nous ne pouvons pas leur attribuer la turbulence émotionnelle dont parle Harel ; certes, leurs récits sont construits autour des émotions et des souvenirs sensoriels,⁷ comme le remarque Candie Sanderson dans son compte-rendu du livre de 2013 ; néanmoins, ce rapport inextricable entre langage et émotion souligné par la narratrice qui affirme que dans le cas du vietnamien, « il est possible de classer, de quantifier le geste d'aimer par des mots spécifiques » (*Ru* 100) sert plutôt à renforcer la construction identitaire chez le personnage qui trouve ses ancrages non pas dans l'attachement à un endroit précis mais dans une odeur de parfum ou de nourriture.

Ces remémorations sensorielles permettent à la narratrice de Thúy de déplacer l'axiome *je-ici-maintenant* vers la formule *je et l'autre nous nous rejoignons ici et ailleurs* pour que *les diverses images de moi dans le temps et l'espace* puissent se réconcilier dans *l'ici-maintenant de l'écriture*. Pour Pamela Sing, les narratrices de Thúy se distinguent aussi par leur maîtrise parfaite de la langue qui engendre des passages poétiques qui traitent du sentir et de la perception. Sing emprunte le concept de « perspective translocale » aux domaines de la géographie et de l'anthropologie sociale parce qu'« il permet d'examiner l'expérience du sujet interculturel non seulement en rapport avec sa mouvance, mais aussi et surtout au point de vue des liens qu'il a le sentiment d'entretenir vis-à-vis d'une localité ou d'un espace-temps vécu particulier —de par le souvenir qu'il en garde » (« L'Autre asiatique » 124). Elle s'en sert dans son étude consacrée à l'œuvre de Thúy et Chen pour examiner le corps dans les romans des deux écrivaines comme le

site de sentiments et de souvenirs sensoriels investis de significations et de valeurs dont les déplacements sont autant d'occasions [pour lui] de réactualiser sa mémoire sensorielle et de créer d'autres localités. En accumulant des mouvances, il accumule aussi les occasions de superposer et de lier ensemble différentes expériences locales/localisantes. (« Migrance, sensorium et translocalité » 283)

Nous pouvons lire un exemple d'expérience trans-localisante dans deux récits de *Ru* centrés sur l'odeur de l'assouplissant Bounce. L'expérience olfactive et le souvenir qu'elle déclenche caractérisent le rapport d'appartenance de la narratrice. On apprend que pendant les premières années de la narratrice au Québec, la famille était forcée de faire sécher le linge dans leurs chambres. Cela imbibait les vêtements d'une odeur d'humidité ou de nourriture, d'où l'affirmation de la narratrice qu'elle ne désirait que « le parfum d'assouplissant des vêtements de mes camarades » (*Ru* 113). Des années plus tard, elle retourne au Vietnam pour y travailler et lors d'une des visites de son amoureux, Guillaume, elle découvre « son point d'ancrage » (114) qui est désormais, selon Pamela Sing,⁸ l'Amérique du Nord, en humant le t-shirt de celui-ci : « j'avais découvert que mon chez moi se résumait à cette odeur ordinaire, simple, banale du quotidien nord-américain. [...] J'ai constaté pour la première fois que le Bounce, l'odeur du Bounce, m'avait donné mon premier mal du pays » (« Kim

Thúy » 112). Ce genre de phrase justifie le qualificatif de « poétique » qu'on accole souvent au style d'écriture de Thúy. En effet, elle se distingue surtout par son emploi du genre du micro-récit, utilisé aussi dans tous les autres romans publiés après Ru ainsi que dans une micro-nouvelle.

LES MICRO-RÉCITS

Pascal Riendeau avait déjà, dans son compte-rendu de *Ru*, fait l'éloge du roman comme un travail sur la langue élégant, « ciselé, comme un objet précieux mais dont l'apparence reste simple » (138). Riendeau emploie le terme le micro-récit qui représente un genre littéraire à grand succès, surtout en Amérique latine. Andreas Gelz, par exemple, répertorie pour le domaine hispanophone plus de 100 anthologies de « microrrelatos », « minihistorias », « minicuentos » ou « minificiones » qu'il proclame comme « le genre par excellence du XXI^e siècle » (91). Puisque le travail des historiographes latino-américains a été souvent soumis à la volonté du régime dictatorial en place, ce n'est pas étonnant que ce soit dans cette partie du continent américain que le micro-récit, en tant que tentative de récupération d'un discours étouffé, se soit développé, comme le rappelle Thérèse Courau :

501

En Argentine par exemple, la production micro-fictionnelle, liée à l'avènement de la littérature post-dictatoriale et largement traversée par le thème de la dictature militaire et de la mémoire (POLLASTRI, 2008), se constitue dans son opposition à un macro-récit du « centre » qui englobe les fictions criminelles d'État, l'Histoire officielle et la culture lettrée institutionnelle qui reproduit l'Histoire officielle et conforte la politique de l'oubli. (40)

Dans un article paru peu avant sa mort en 2010, Lagmanovich, un des premiers théoriciens du genre du micro-récit, revient sur les caractéristiques de ce dernier en le proposant désormais comme une démarche esthétique propre au monde occidental, et non plus comme une marque de distinction exclusive à la littérature hispanophone. Ayant trouvé le concept de définition trop restrictif (« El microrrelato hispánico » 87), le critique offre une « caractérisation » du micro-récit qui doit se remarquer par la concision,⁹ la qualité de récit et les attributs de la mise en fiction qui le distinguent d'un court article journalistique par exemple, alors qu'un récit fictionnel plus long sera appelé nouvelle—*brevedad*, *narratividad*, *ficcionalidad* (« El microrrelato hispánico » 87). Lagmanovich s'évertue à répondre dans la suite de son article à la question « pourquoi écrire et pourquoi lire des micro-récits ? », proposant à la fois une esthétique de la création et de la réception du genre.¹⁰ Pour ce qui est de l'auteur.ice, Lagmanovich croit à une urgence de l'écriture, un appel auquel l'auteur.ice authentique de micro-récits ne saurait se dérober puisqu'un tel texte ne se concevrait pas à l'avance : « c'est de l'écriture pure, qui émerge décidément de la conscience de l'écrivain quand quelque chose à l'intérieur lui dit qu'il doit écrire sur ce qu'il a accumulé¹¹ » (« El microrrelato hispánico » 88). Dans un entretien, au cours duquel

Kim Thúy se fait interroger sur les intentions de l'autrice étrangère qui écrivait dans le but de séduire ou d'amadouer la société d'accueil, elle fait écho aux mêmes idées de besoin, d'urgence et de for intérieur dont parlait Lagmanovich :¹² « la vérité est que j'ai écrit ce livre pour moi sans jamais imaginer qu'il serait publié. Je l'ai écrit pour répondre à mon propre besoin, nourri de mon être propre » (Plamondon 153).

Quant au lecteur du micro-récit, Lagmanovich le voit en tant que lecteur complice du texte qui l'interpelle mais aussi en tant que lecteur qui peut se substituer parfois à l'auteur. Vu le grand nombre d'émissions, d'allusions et de suggestions dans un micro-récit, la fonction principale du lecteur, affirme Lagmanovich, est de reconstruire le sens du texte et non pas d'en absorber la lecture. Cette reconstitution doit cependant se faire à partir des indices parsemés par l'auteur, comme s'il s'agissait de déchiffrer une grille de mots croisés thématique : « Nous le construisons, vraisemblablement, le long des lignes qui ont été suggérées par l'auteur (c'est-à-dire par le premier auteur, puisque nous, en tant que lecteurs, sommes les seconds auteurs) »¹³ (« El microrrelato hispánico » 93).

Dans l'entretien cité auparavant, Thúy confie avoir commencé la rédaction de *Ru* en ayant ses deux fils à l'esprit comme uniques destinataires de ses récits. Elle n'est pas loin d'évoquer la notion de chaos dont parle Lagmanovich et de proposer à son tour une sorte de « mode d'emploi » qui mettrait le lecteur au centre de l'expérience de la reconstitution des histoires :

En effet, dans un premier temps, c'était comme si j'écrivais à mes enfants, à la manière qu'on loge des informations sur un post it, chaque chapitre est un post it. [...] Selon moi, c'est en réduisant l'information, en synthétisant de la sorte qu'ils allaient pouvoir trouver après ma mort l'information qu'ils cherchaient, ces petits paragraphes allaient les aider à se remémorer toutes les histoires que je leur avais racontées. (Plamondon 154)

Cette citation rappelle immanquablement le 32^e micro-récit de *Ru* qui réussit à imbriquer dans une demi-page un épisode de l'Histoire du Vietnam, notamment l'existence du marché noir de la nourriture pendant la guerre,¹⁴ avec la transmission familiale dans le présent de la narratrice, qui mentionne son fils, Pascal. La narratrice justifie son choix de sujet par l'absence de ces histoires de courage, de sacrifice et de détermination de la part des gens ordinaires des manuels d'histoire scolaires, que ce soit au Vietnam ou au Québec, mais aussi pour contrecarrer la légèreté que cet épisode puisse vêtir dans l'imagination d'un enfant qui n'aura pas connu de telles restrictions : « 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 » (45). La ligne de démarcation entre l'Histoire et l'histoire personnelle est d'autant plus poreuse dans *Ru* puisque les épisodes présentés ne sont pas tous des souvenirs personnels de la narratrice. Dès la première page, elle situe sa naissance dans les jours sanglants de la guerre ayant déchiré le Vietnam en deux, qui sont aussi les premiers jours de la nouvelle année. Elle affirme que son existence a comme but de perpétuer la mémoire de tant de vies perdues et oubliées dans cette tragédie : « Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues » (11). Ziyang Yang lie ce projet du devoir de mémoire à

la circularité temporelle pan-asiatique, puisque le jour de naissance de la narratrice coïncide avec la nouvelle année lunaire, la fête du Têt :

La coïncidence de la naissance de la narratrice et la mort des soldats à la guerre du Viêtnam, ayant comme arrière-plan la célébration du Nouvel an, de la « régénération du temps », évoque dès le début la circularité du temps, croyance pan-asiatique selon laquelle la mort constitue une étape nécessaire vers la nouvelle vie. Pourtant, la nouvelle vie qui jaillit de la mort recèle des devoirs envers les morts : en tant que la continuation des vies sacrifiées (perdues ou détournées), elle leur doit une remémoration. (133)

Ce devoir de mémoire montre pourquoi la plupart des micro-récits en *Ru* peuvent être lus comme « un hommage à tous ceux que la grande Histoire a empêchés de dire leurs histoires » (Ionescu 98) dans un « 'geste de restitution' s'adressant, non seulement à ceux à qui on rend leur propre histoire, mais aussi 'à ceux dont ce n'est pas l'Histoire' » (Ionescu 98). L'écriture de Thúy met ainsi à l'œuvre un type de mémoire trans-personnelle, telle que définie par Valérie Dussaillant-Fernandez :

L'assemblage de témoignages et d'expériences vécues est révélateur du travail de mémoire de l'écrivaine. Mais si parfois les souvenirs de la narratrice lui sont étrangers, elle les assimile comme les siens. Kim Thúy transgresse alors les limites de la mémoire personnelle. (« Du Vietnam » 85)

503

Dussaillant-Fernandez emploie, à l'instar d'autres critiques, les termes « fragment » ou « fragmentaire » pour parler du travail de l'écriture mémorielle chez Thúy, travail que l'écrivaine accomplit en « fragmentant ses souvenirs, témoignant d'un temps passé et d'un avenir en cours, bercant ses enfants d'histoires qu'il ne faut pas oublier » (88). Nous aimerions proposer plutôt le concept d'écriture fractale pour caractériser l'esthétique du chronotope créateur de l'enfance dans *Ru* puisque ses micro-récits sont souvent le reflet ou l'image inversée d'un autre dans le livre, suivant un des principes de la géométrie fractale qui affirme la ressemblance en soi-même de chaque petite unité avec le tout.

LE MICRO-RÉCIT ET L'ÉCRITURE FRACTALE

Dans un entretien avec Thúy, Dussaillant-Fernandez interroge l'écrivaine à propos de sa prédilection pour « l'écriture fragmentée, rythmée par de brefs chapitres » (« Habiller le vécu » 169) et lui demande d'expliquer ce qui l'attire dans « la fragmentation textuelle » (169). La réponse de Thúy récuse l'esthétique intentionnelle de la fragmentation, qu'elle met plutôt sur le compte de son éditeur. En effet, ce dernier lui aurait demandé d'effectuer ce travail de séparation du texte au profit des lecteurs :

Je parlerai de bulles... mais dans ma tête, ce livre est venu d'un seul souffle. Pour moi, ce n'est pas fragmenté dans le sens où c'est comme une chaîne et ce sont peut-être des perles que j'enfile l'une après l'autre. En fait, au départ le texte était d'une seule pièce, ce n'était pas divisé. Mon éditeur m'a demandé de séparer mon texte. Mais j'ai eu du mal. (« Habiller le vécu » 169)

Cette explication de Thúy donne un autre indice dans l'analyse du projet d'écriture affiché dans *Ru*, le premier d'une suite de titres monosyllabiques signés par l'écrivaine ayant un double sens selon la langue du lecteur, français ou vietnamien. L'exergue du roman avertit qu'en vietnamien le mot signifie « berceuse », alors qu'en français il peut signifier « petit ruisseau » mais aussi un écoulement (de larmes, de sang, d'argent). La métaphore du ruisseau qui s'écoule nourrit notre analyse selon laquelle le travail formel de Thuy correspond davantage à une écriture fractale que fragmentaire.

Nous soutenons que chacun des micro-récits dans le roman, bien qu'il aborde d'autres enjeux, se rattache au fil conducteur de l'évocation des souvenirs d'enfance et souvent leur mise à l'épreuve face au réel. Le terme *fractal*, du critique mexicain Lauro Zavala, ou écriture fractale dans notre acception, leur convient alors tout à fait : « Le détail ou fractale est une unité narrative qui n'a de sens que mis en rapport à la série à laquelle il appartient. Le fragment est une unité de récit qui préserve son autonomie littéraire ou linguistique face à la totalité structurelle à laquelle il appartient »¹⁵

504 (19). La métaphore du ruisseau qui coule exprime parfaitement l'agencement des souvenirs et évocations qui suivent un rythme naturel, propre au flot de la mémoire plutôt qu'asservi à des exigences de construction narrative. L'écrivaine donne littéralement libre cours à son imagination, selon l'expression qui désigne un abandon, ou l'absence d'effort pour organiser les souvenirs de manière chronologique dans les micro-récits puisque le temps jouit lui aussi d'une dimension fractale, si nous acceptons qu'il ne soit pas uniquement uni-dimensionnel et linéaire. Dans leur volume qui applique les théories du mathématicien Benoît Mandelbrot à d'autres domaines, John Briggs et F. David Peat suggèrent que chaque moment de notre vie n'est autre qu'un microcosme fractal de notre existence entière, si nous parvenons à nous déconnecter du carcan mécanique des horloges qui règlent nos vies afin de nous synchroniser avec les diverses nuances temporelles et affectives : « As we explore time's fractal details, microevents flood in on us full of nuances hardly noticed before, while at the same time we begin to sense the flow of vaster and slower waves of time » (128). *Ru* finit sur un passage qui met sur le même plan le passé de la narratrice se fondant dans l'éternel présent de la rencontre avec le lecteur ou la lectrice en train de parcourir son récit et rejoint déjà l'avenir incarné par ses enfants :

Seuls autant qu'ensemble, tous ces personnages de mon passé ont secoué la crasse accumulée sur leur dos afin de déployer leurs ailes au plumage rouge et or, avant de s'élancer vivement vers le grand espace bleu, décorant ainsi le ciel de mes enfants, leur dévoilant qu'un horizon en cache toujours un autre et qu'il en est ainsi jusqu'à l'infini, jusqu'à l'indicible beauté du renouveau, jusqu'à l'impalpable ravissement. Quant à moi, il en est ainsi jusqu'à la possibilité de ce livre, jusqu'à cet instant où mes mots glissent sur la courbe de vos lèvres, jusqu'à ces feuilles blanches qui tolèrent mon sillage, ou plutôt le sillage de ceux qui ont marché devant moi, pour moi. (*Ru* 138)

On pourrait y lire une métaphore de l'individu lui-même en tant que sujet fractal—et non pas comme fragment disjoint—à travers lequel la totalité de l'univers est exprimée (Briggs et Peat 165) puisque le propre de l'unité fractale est d'être une copie en

taille plus réduite de l'ensemble. Nous voyons dans l'expression « la possibilité de ce livre » suivie du moment de l'actualisation de la lecture même, l'expression du chronotope créateur tel que défini par Bakhtine dans une phrase qui superpose présent passé et futur : « Et le monde réel pénètre dans l'œuvre et dans le monde qu'elle représente, tant au moment de sa création, que par la suite, renouvelant continuellement l'œuvre au moyen de la perception créative des auditeurs-lecteurs » (394). La définition d'un schéma fractal inclut la répétition en boucle d'un motif ou d'un thème ce que nous pouvons voir dans chaque micro-récit de *Ru* ; bien que propulsés par diverses perspectives, pour reprendre la métaphore du ruisseau, les micro-récits sont souvent des variations sur les thèmes de l'enfance, de la famille et de la transmission.

CONCLUSIONS

Dans *Ru*, le chronotope créateur de l'enfance agit comme catalyseur de la mémoire à tout moment de la vie de la narratrice, signalant que les souvenirs de l'enfance et autour de l'enfance constituent le fil conducteur des micro-récits. Ces micro-récits se présentent comme les unités fractales d'un projet formel qui offre des variations sur des thèmes comme l'identité, l'héritage, l'histoire et la transmission, un des thèmes principaux, selon Sanderson : « There lies perhaps the purpose of the book, the task of the writer: to record those traces of history, to remember the past so that one day, out of its ashes, the future can be reborn » (4). Cette pratique scripturale qui retravaille les mêmes thèmes dans les plus fins détails suit la logique de Mandelbrot dans la description des fractales dans la nature. Prenons l'exemple d'un arbre qui serait le point d'origine de la fractale, sur lequel de nouvelles branches poussent qui à leur tour auront leurs propres branches. Ce cycle donnera naissance à un motif infini de branches d'arbres dont la caractéristique fractale majeure reste le fait que chacune des branches ressemblera à la version en échelle réduite de la forme entière. Les moments prosaïques dans *Ru*, souvent extraits de la routine quotidienne comme l'évocation des marchandes de soupes dans les rues du Vietnam ou les couches de vêtements que la narratrice et sa famille se mettaient dessus pendant leur premier hiver au Québec multiplient les détails de la vie des personnages et convergent vers une représentation aussi fidèle que possible de la mémoire transpersonnelle. Le résultat n'est pas une œuvre inachevée, fragmentée, au contraire, comme le fait souligner Riendeau « chaque micro-récit est ciselé, comme un objet précieux mais dont l'apparence reste simple » (138). Nous avançons il y a dix dans une étude sur l'écriture migrante (Pruteanu, « L'écriture migrante comme pratique signifiante ») que l'écriture fragmentaire s'affirmait comme un choix générique des auteurs et autrices migrants qui montraient ainsi leur parole en train de se séparer d'elle-même. Le fragment exprimait une manière de concevoir le monde lié à un rejet de tout ce qui touchait à la clôture, à la maîtrise du récit ou à une fin prévisible, ou, pour paraphraser Ricard Ripoll, l'écriture fragmentaire soutenait une philosophie nomade (« Introduction »,

L'Écriture fragmentaire 17). Nous lisons plutôt une philosophie de l'ancrage dans l'écriture fractale de Ru dont l'héroïne ne se trouve plus dans la situation angoissante de ne pas appartenir ni ici ni là-bas.

En déclarant qu'« un pays n'est plus un lieu, mais une berceuse » (*Ru* 138), le personnage de Nguyen Anh Tinh fait écho aux mots de Dounia, personnage du roman *Le bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud. À l'âge de 75 ans, Dounia a aussi la révélation d'avoir enfin pris racines au Québec : « Certains immigrants disent : 'je voudrais mourir là où je suis né'. Moi, non. Mon pays, ce n'est pas le pays de mes ancêtres, ni même le village de mon enfance, mon pays c'est là où mes enfants sont heureux » (22). À la différence de l'héroïne de Farhoud qui reste cependant fixée sur le passé, limitée par son incapacité à communiquer, le personnage de Thúy est toujours en train d'établir une communication avec l'Autre, de s'adapter à lui, de se réinventer. De ce point de vue, *Ru* s'inscrit plutôt dans une poétique transnationale transcendant « les critères de la nation et de l'ethnie pour promouvoir des identités multiples, mouvantes, souvent multiculturelles » (Paterson, « Identité et altérité » 89). L'esthétique de ce que nous appelons chez elle l'écriture fractale promeut cette idée d'inclusion de chaque individu et pays dans la communauté plus grande des humains.

506

NOTES

1. Dans un entretien, l'auteure affirme qu'elle a écrit *Ru*, pour se réinventer une enfance qu'elle n'aura pas vraiment connue au Vietnam puisque, selon elle, dans la culture vietnamienne on ne sublime pas l'enfance et les parents doivent apprendre aux enfants comment fonctionner en tant qu'adultes : « Ou peut-être que tout vient du désir de reconstruire son enfance, de réinventer cette enfance qu'on n'a pas aimée. [...] Au Vietnam, on ne considère même pas que l'enfant ait une mémoire. La responsabilité des parents est de préparer les enfants à l'âge adulte, et non pas de cultiver une enfance rêvée » (Lévy-Bertherat, « Kim Thúy » 142).
2. Tara Collington avait retracé la chronologie exacte des deux parties dans sa thèse de doctorat en 2002 : « Rédigé entre 1937-38, 'Formes du temps' se voit publier sous forme d'extraits pour la première fois en 1974 ; l'édition dite intégrale suivra en 1975. Dans cette édition russe et dans les diverses traductions, la date de la rédaction de l'étude (indiquée à la dernière page) porte la mention suivante : « Les 'Observations finales' ont été écrites en 1973 » (« Formes du temps » 398). Cette note est très intéressante, car elle situe la rédaction de la conclusion de l'article non pas dans la période de réflexion au sujet du roman, mais plutôt dans la période herméneutique de la pensée de Bakhtine » (« La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » 56-57).
3. Citation en original : « Now the chronotope can be fruitfully extended to the realm of those persons or voices who do the representing » (« Chronic Chronotopicity » 73).
4. Le terme a été employé pour la première fois en 1982 par le mathématicien Benoît Mandelbrot qui définit une fractale comme une forme composée de parties similaires à l'ensemble d'une certaine manière (15).
5. « La réalité est si complexe, l'histoire si fragmentaire et si simplifiée, qu'un observateur omniscient pourrait rédiger un nombre indéfini, et presque infini, de biographies d'un homme, qui mettraient chacune en valeur un groupe de faits indépendants, et dont il nous faudrait lire un grand nombre avant de comprendre qu'il est question d'un personnage unique » (« Sobre el 'Vathek' de William Beckford », *Otras inquisiciones* 107). En original : « Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y

tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes ». Traduction citée par Marco Mongelli dans sa thèse de doctorat « Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine » (196).

6. Démarche entamée par bien de chercheurs au début des années 1990, comme le rappelle Antje Ziethen dans son article « La littérature et l'espace » qui cite l'étude de Katrin Dennerlein sur la narratologie de l'espace, *Die Narratologie des Raumes* (2009) ; allemand en original, la traduction est de Ziethen : « Depuis une quinzaine d'années, les narratologues se penchent plus intensivement sur la question de l'espace afin de remédier au déséquilibre spatio-temporel qui s'est installé dans leur discipline. Ils déplorent que la narratologie ait longtemps privilégié le temps à l'espace, alors que ce dernier est aussi indispensable à la structure du monde narré que l'est le temps, car les événements ne se déroulent pas seulement à un moment précis mais également dans un endroit particulier » [Dennerlein 4] (Ziethen 15).
7. Dans son compte-rendu du livre paru dans le volume no. 8 du *Journal of Southeast Asian American Education & Advancement* en 2013, Candie Sanderson regroupe un bon nombre de micro-récits selon leur thématique et elle cite souvent la mémoire sensorielle : « The first group, from pages ninety-six to one hundred and three, reflects upon love, the mind, and the body, focusing on sensual memory, and the different types of love, from the feverish amorous state of lovers, to the unconditional love of mothers.[...] The next dozen of pages reflect upon a sense of home. They recall the colors, sounds and smells of Vietnam: the delicious soups served for breakfast, the songs of the street vendors, the dark alleyways in which mentally impaired Aunt Seven wandered » (3).
8. « It underscores how the everyday smell of a North American fabric softener triggers the realization that, for all her sociocultural and linguistic hybridity, Thúy's narrator is unequivocally and affectively grounded in North America » (Sing, « Kim Thúy. A Gentle Power » 186).
9. Pour Lagmanovich l'adjectif « concis » renvoie à la grande vertu de pouvoir dire beaucoup en peu de mots, ce n'est pas un synonyme de « court ».
10. Lagmanovich déplore dans son article le manque d'études théoriques sur l'esthétique du micro-récit du point de vue de ceux qui lisent, ayant trouvé seulement des études centrées autour de l'intention de l'auteur.ice.
11. Toutes les traductions des citations de l'article de D. Lagmanovich sont les miennes : « es escritura pura, que surge decididamente de la conciencia del escritor cuando algo interior le dice que debe escribir lo que se ha formado en su interioridad ».
12. Lagmanovich cite d'autres raisons qui poussent un auteur à composer un micro-récit, parmi lesquelles ce qu'il appelle la joie de créer (alegría de la creación) et nous ne pouvons pas nous empêcher de donner une autre citation de l'entretien de Kim Thúy avec Jean-François Plamondon où elle rappelle les métiers qu'elle a exercés dans l'avocature, la traduction et la restauration afin de souligner la joie qu'elle éprouve en tant qu'écrivaine : « J'ai aujourd'hui un tel plaisir à écrire que c'est en effet ce que je souhaite le plus faire actuellement. Tant et aussi longtemps que mon mari jouera le rôle de mécène, je le ferai sans compromis. L'écriture est un bonheur indescriptible » (151). Pour rappel, toutes les œuvres de fiction qu'elle a publiées jusqu'ici sont dans le genre du micro-récit.
13. « Lo construimos, es de suponer, dentro de líneas que han sidosugeridas por el autor (es decir, por el primer autor, ya que nosotros en tanto lectoresomos autores segundos) ».
14. « En attendant, je lui raconte l'histoire du cochon qui a voyagé dans un cercueil pour traverser des postes de surveillance entre la campagne et les villes. Il aime m'entendre imiter les pleureuses du cortège funèbre [...] Une fois en ville, derrière les portes fermées d'une adresse clandestine toujours changeante, les fermiers remettaient le cochon au boucher, qui le divisait en morceaux » (45).
15. « El detalle o fractal es una unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece. El fragmento es una unidad narrativa que conserva su autonomía literaria o lingüística frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenece ».

OUVRAGES CITÉS

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978.
- Borges, Jorgé Luis. *Otras inquisiciones, 1937-1952*. Sur, 1952.
- Briggs, John, et F. David Peat. *Seven Life Lessons of Chaos: Spiritual Wisdom from the Science of Change*. HarperPerennial, 2000.
- Broom, Martha. « Constructing an Identity of 'Relation' in Régine Robin's *L'immense fatigue des pierres* ». *Romance Notes*, vol. 48, no. 3, 2008, pp. 335-43.
- Collington, Tara. *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*. XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2006.
- . *La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels : La validité heuristique du chronotope de Bakhtine*. 2002. Ottawa, National Library of Canada/ Bibliothèque nationale du Canada, Thèse de doctorat.
- 508 Cooke, Dervila. *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto) Biographical Fictions*. Rodopi, vol. 255, 2005.
- Courau, Thérèse. « Texticules monadologiques vs bonzaïs ludiques : macro-enjeux de la différenciation sexuée dans le processus d'institutionnalisation du micro-récit en Amérique latine ». *Lectures du genre*, no. 13, 2019, pp. 40-52.
- Dennerlein, Katrin. *Die Narratologie des Raumes*. Walter de Gruyter, 2009.
- Dusaillant-Fernandes, Valérie. « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy ». *Women in French Studies*, vol. 19, 2011, pp. 75-89.
- . « Habiller le vécu de mots et d'images : le projet de Kim Thúy ». *Voix plurielles*, vol. 9, no. 2, 2012, pp. 164-77.
- Farhoud, Abba. *Le bonheur a la queue glissante*. L'Hexagone, 1998.
- Gelz, Andreas. « Microfiction et Romanesque dans la littérature française contemporaine ». *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, dirigé par Wolfgang Asholt et Marc Dambre, P Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 91-107.
- Harel, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. XYZ, 2005.
- Ionescu, Mariana. « L'écriture de Kim Thúy et Liliana Lazar, résilience ou résistance ? ». *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraires*, vol. 9, no. 3, 2014, pp. 95-111.
- Lagmanovich, David. « El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones ». *Iberoamericana*, vol. 9, no. 36, 2009, pp. 85-95.
- Lequin, Lucie. « Trajectoires trans-locales de l'imaginaire au féminin ». *Intercâmbio. Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto*, vol. 2, no. 1,

2008, pp.13-31.

Lévy-Bertherat, Déborah, et Kim Thúy. « Kim Thúy ». *Revue critique de fixation française contemporaine*, no. 17, 2018, pp. 142-48.

Mandelbrot, Benoit B. *The Fractal Geometry of Nature*. W.H. Freeman, 1982.

Mongelli, Marco. *Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine*. 2019. Sorbonne, Thèse de doctorat, www.theses.fr/2019USPCA026. Consulté le 2 février 2022.

Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Nota bene, 2004.

Plamondon, Jean-François, et Kim Thúy. « En remontant les rus de l'enfance. Interview avec Kim Thúy ». *Francofonía*, no. 60, 2011, pp. 149-60.

Pruteanu, Simona Emilia. « L'écriture migrante comme pratique signifiante: l'exemple de l'hétérolinguisme et de l'écriture fragmentaire chez Abla Farhoud et Ying Chen ». *Nouvelles études francophones*, vol. 27, no. 1, 2012, pp. 85-98. Numéro spécial : « Les pratiques scripturales de la migration littéraire », édité par Marianne Bessy et Catherine Khordoc.

Purdy, Anthony. « Toward an Anthropology of Place in Migrant Writing: Place, Non-Place, and 'Other Spaces' in Fiction by Régine Robin ». *Québec Studies*, vol. 39, 2005, pp. 17-33.

Riendeau, Pascal. « Chacun en son exil ». *Voix et Images*, vol. 36, no.1, 2010, pp. 137-42.

Ripoll, Ricard. « Introduction ». *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques : Actes du Ier Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (gres), Barcelone, 21-23 juin 2001*, coordonné par Ricard Ripoll, PU de Perpignan, 2002, pp. 15-19.

Sanderson, Candie. « Book Review: *Ru*, by Kim Thúy ». *Journal of Southeast Asian American Education and Advancement*, vol. 8, no. 1, 2013, pp. 1-5.

Sing, Pamela V. « L'Autre asiatique chez Gabrielle Roy, Marguerite-A. Primeau, JR Léveillé et Annie-Claude Thériault ». *Tangence*, no. 117, 2018, pp. 121-49.

---. « Kim Thúy: A Gentle Power ». *Ten Canadian Writers in Context*, dirigé par Marie Carrière, Curtis Gillespie, et Jason Purcell, U of Alberta P, 2016, pp. 181-89.

---. « Migration, 'sensorium et translocalité' chez Ying Chen et Kim Thúy ». *International Journal of Francophone Studies*, vol. 16, no. 3, 2013, pp. 281-301.

Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope : Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Rodopi, 2000.

Thúy, Kim. *Ru*. Les Editions de Libre Expression, 2009.

Wall, Anthony, et Clive Thomson. « Chronic Chronotopicity : Reply to Morson and Emerson ». *Diacritics*, vol. 24, no. 4, 1994, pp. 71-77.

Yang, Ziyang. *Pour désorienter une autoethnographie orientale : une étude des*

représentations identitaires chez quatre écrivains québécois d'origine asiatique. 2014. Dalhousie University, Thèse de doctorat. dalspace.library.dal.ca/handle/10222/55962. Consulté le 2 février 2022.

Zavala, Lauro. « Fragmentos, fractales y fronteras : género y lectura en las series de narrativa breve ». *Revista de literatura*, vol. 66, no. 131, 2004, pp. 5-22.

Ziethen, Antje. « La littérature et l'espace ». *Arborescences : revue d'études françaises*, no. 3, 2013, pp. 3-29.