

Des affects plein l'assiette. Migration, nourriture et agentivité chez Kim Thúy

.....
Marie-Christine Lambert-Perreault achève un doctorat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur les imaginaires de la table, la culture végane, le motif de la dévoration et les représentations de la filiation et des affects dans la littérature et les séries télévisées contemporaines. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Zizanie*, dont elle est aussi la secrétaire de rédaction, et cofondatrice du réseau de recherche « Autour de la table ». Elle a fait paraître le numéro « Espace, mobilité et désordre » (*Zizanie*, automne 2017) avec S. Harel et le dossier thématique « Raconter l'aliment » (*Captures*, novembre 2016) avec G. Sicotte. Codirectrice des ouvrages *Télé en séries* (XYZ, 2017) et *La mort intranquille. Autopsie du zombie* (PUL, à paraître), elle a publié divers articles et chapitres de livres consacrés aux écritures de la mobilité imprégnées par l'Asie de l'Est (Ying Chen, Amélie Nothomb, Aki Shimazaki).

.....

Abstract

This article studies, from a feminist perspective, the intermingling of affects and feeding behaviour in the production of Kim Thúy, a Quebec writer of Vietnamese origin. Associated with trauma, survival, memory and gratitude in *Ru*, food becomes an empowering instrument for the narrator of *Mãn*, who experiences care and love in its various nuances through the act of cooking. The successive transformations of the food-culinary sensorium and habitus of Thúy's narrators, who are also endowed with a certain agency, testify to a shift in the visceral reactions (both physical and social), as well as in the taste syntax and its emotional resonance at the end of the migratory experience.

.....

Résumé

Cet article étudie, dans une perspective féministe, l'intrication des affects et du geste alimentaire dans la production de Kim Thúy, écrivaine québécoise

d'origine vietnamienne. Associée au trauma, à la survivance, à la mémoire et à la gratitude dans *Ru*, la nourriture devient un instrument d'autonomisation pour la narratrice de *Mãn*, qui expérimente le *care* et l'amour sous ses différentes déclinaisons par l'entremise de l'acte de cuisiner. Les transformations successives du sensorium et de l'habitus alimentaire-culinaire des narratrices de Thúy, par ailleurs dotées d'une certaine agentivité, attestent d'une modification des réactions viscérales (qui sont à la fois physiques et sociales), ainsi que de la grammaire gustative et de ses résonances émotionnelles au sortir de l'expérience migratoire.

Affects, sensorium et viscéralités

Affect arises in the midst of *inbetween-ness*: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation *as well as* the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, non-human, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, *and* in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. (Gregg et Seigworth 2010, 1)

Comment penser la dimension sensible, sensorielle de l'affect, qui est produite selon Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (2010) lorsque deux corps (toujours sociaux) entrent en relation ? Dans son article « Bitter After Taste », qui s'inscrit dans le domaine de la recherche culturelle axée sur le corps, Ben Highmore (2010) propose le terme générique d'esthétique sociale¹ (*social aesthetics*) pour décrire les formes et les enchevêtrements de la perception, de la sensation et de l'attention chez le sujet humain, considérant la situation générale de synesthésie qui lie les sens et les affects. Pour le chercheur, le goût est une « orchestration du sensible » (126, je traduis) :

This is where every flavour has an emotional resonance (sweetness, sourness, bitterness). Here the bio-cultural arena of disgust (especially disgust of ingested or nearly ingested foods) simultaneously invokes a form of sensual perception, an affective register of shame and disdain, as well as bodily recoil. (120)

Préoccupation des snobs et des gourmets, dont le jugement—gage d'un certain statut social—distingue et discrimine, le goût semble d'emblée occuper une frange superficielle de la culture. Il constitue pourtant, d'après Highmore, le fondement même de la culture, non pas simplement comme système de valeurs, mais comme manière dont ces valeurs sont intériorisées par les corps (126). L'aliment peut, par exemple, susciter la honte de multiples manières, que ce soit à cause d'un manque de connaissances culinaires ou d'un palais trop peu sensible, l'humiliation étant toujours accentuée lorsqu'elle s'attache au corps et à ses frontières (126).

Refuser par dégoût la nourriture de l'autre ou manger avidement un plat très piquant perçu comme étranger par bravade machiste donne par ailleurs lieu, selon Highmore, à une forme de schismogenèse, concept qu'il emprunte à l'anthropologue Gregory Bateson pour décrire les interactions sociales entre les groupes (132). Résumant l'argumentation de Highmore, Oona Morrow (2012) déclare que,

[t]hrough discussions of cross-class and cross-cultural encounters, Highmore shows how taste and social aesthetics can be ordered and reordered in ways that both reinforce and upset social inequality. This essay is exceptional for offering a glimmer of hope, and suggesting that affect might be central in pushing us toward developing more ethical tastes and habits. (133)

Dans un ordre d'idées similaire, Jessica Hayes-Conroy (2014), dans le chapitre « Exploring Visceral (Re)actions » de son ouvrage *Savoring Alternative Food*, développe une politique de la viscéralité où le corps, envisagé comme interface sensorielle et affective avec le monde (physique et social), devient ancrage de l'agentivité et lieu de transformation où s'avère possible la résistance—notamment aux biopouvoirs foucaaldiens. Soulignant la remarquable contribution scientifique des études sur l'affect et l'émotion, qui ont encouragé ces dernières années l'analyse des « moments corporels de jugement et de mouvement » (30, je traduis), Hayes-Conroy retient pour sa part le concept de géographies viscérales et considère les expériences sensorielles comme de complexes interconnexions physiques et sociales (7). Si les jugements corporels comme le goût—à la fois intimes et exogènes, diachroniques et instantanés—peuvent paraître naturels et fixés tant les actes de sentir et de percevoir deviennent familiers pour les corps, les réactions viscérales sont néanmoins ouvertes à la modulation, au détournement et à la réappropriation (21, 25, 26). La reconnaissance des mécanismes de reproduction de ces jugements permettrait, d'après Hayes-Conroy, de résister à *travers* nos corps, en s'ouvrant notamment à d'autres types de chorégraphies ou d'attachements alimentaires (24), que ce soit pour des raisons personnelles, politiques ou pratiques (26).

L'écriture sensible de Kim Thúy

Si, aux États-Unis, un noyau d'œuvres critiques (Cynthia Wong, Jennifer Ho, Wenying Xu, Anita Mannur, etc.), à la frontière des *Asian American Literary Studies* et des *Food Studies*, s'intéressent à la nourriture dans les écritures migrantes, et malgré le certain élan que connaît actuellement ce domaine de recherche, peu d'études en français investiguent encore sous cet angle la production récente d'écrivaines venues de l'Asie de l'Est.² Pourtant, un nombre croissant d'auteures, en France (de Kim Lefèvre à Shan Sa) comme au Canada (pensons à Ying Chen ou à Aki Shimazaki), s'inscrivent dans une « francographie asiatique » (Parker 2013, 247), offrant des images d'une Asie qui s'incarne parfois par l'entremise de la dimension concrète de la cuisine. Pour Pamela V. Sing (2013), le sujet interculturel réactualise par la migration sa mémoire sensorielle, gustative, superposant et liant différentes expériences localisantes. Cette pratique, qui le dote d'agentivité, lui permet de donner forme et sens à ses expériences spatio-temporelles dans une démarche visant à créer de l'intime, du familier (283-284). Pour la chercheuse, incorporer au récit une charge ou une temporalité poétiques où présent et futur se télescopent serait, pour des écrivaines migrantes—dont Kim Thúy—, une stratégie permettant d'écrire autrement le choc de la mouvance géographique (et identitaire) (282).

Écrivaine québécoise d'origine vietnamienne, Kim Thúy est devenue en quelques années une figure médiatique appréciée du public et une étoile montante sur la scène littéraire francophone, lauréate de plusieurs distinctions dont le Prix du Gouverneur général (2010) et nommée en 2015 chevalière de l'Ordre national du Québec. En novembre 1978, dans le sillage de la guerre du Vietnam, Kim Thúy, dix ans, quitte Saigon (sous contrôle communiste) avec d'autres *boat people*. Après un séjour de quelques mois au camp de réfugiés Pengorak en Malaisie, sa famille s'installe dans la ville de Granby dans les Cantons-de-l'Est, bénéficiant des politiques gouvernementales favorables à l'accueil d'immigrants asiatiques. C'est après avoir pratiqué diverses professions (couturière, avocate, traductrice, restauratrice et critique gastronomique) que Thúy se tourne vers la création littéraire. Francophone d'adoption et francophile, elle incarne selon Gabrielle Parker (2013) une « nouvelle génération pour laquelle la langue d'écriture est tout simplement la langue

d'arrivée, exonérée de tout passif colonial » (241).

En 2009, Thúy publie *Ru*, un premier roman autobiographique³ obtenant un succès à la fois critique et commercial, traduit en plus de vingt langues, et décrivant la migration en sol québécois de la jeune Nguyễn An Tịch. Après la parution de *À toi* en 2011, un recueil de correspondances coécrit avec l'écrivain suisse Pascal Janovjak, Kim Thúy publie au printemps 2013 le roman *Mãn*, qui s'inscrit dans le sillage de *Ru* sans en être la suite, et relate le parcours d'une narratrice éponyme qui, après avoir grandi au Vietnam sans rêver, s'épanouit à Montréal en inventant une cuisine personnelle, inspirée par les saveurs de son enfance. Sing (2013) soutient que : « Mãn cherche à nous servir “le”—ou peut-être serait-il plus juste de préciser “son”—Vietnam sur un plateau : ses gens, sa nourriture, sa langue, ses croyances, ses rues et ses gestes d'affection, tous racontés sous l'angle de leurs aspects gustatifs, olfactifs et tactiles » (285). Dans la production de l'écrivaine migrante, les perceptions sensorielles, les traces mnésiques et la vie affective des protagonistes sont entremêlées.

À l'occasion de ce dossier consacré aux « affects féministes dans les productions littéraires et culturelles », je me propose d'étudier le motif de l'aliment chez Thúy, considérant que, pour Ben Highmore (2010) et Jessica Hayes-Conroy (2014), le goût constitue un champ d'expérimentation affectif et sensoriel où le politique s'expérimente et s'incarne dans la vie quotidienne. Carolyn Pedwell et Anne Whitehead (2012) rappellent, dans cet esprit, que les études féministes ont depuis longtemps reconnu les liens entre les affects et les relations de pouvoir fondées sur le genre, la race, ou la classe (115-116), le rôle de l'affect dans les phénomènes d'oppression, mais aussi de transformation sociale ayant été largement démontré (120). Nous verrons ici que la nourriture est associée au trauma, à la survivance, à la mémoire et à la gratitude, qui possèdent une dimension politique dans *Ru*, et devient un instrument d'autonomisation pour la narratrice de *Mãn*. Celle-ci en vient de fait à expérimenter l'amour sous ses différentes formes et déclinaisons culturelles par l'entremise de l'acte de cuisiner, qui constitue d'ailleurs une modalité de son éthique du soin. Soulignant l'évolution de l'univers affectif de ses narratrices migrantes dont se révèle la subjectivité, Kim Thúy résume en ces termes son

parcours bibliographique : « *Ru*, c'était survivre. *À toi*, c'était vivre. *Mãn*, c'est aimer » (Lapointe 2013).

Trauma et résilience

Avec *Ru*, Thúy offre une fiction personnelle qui « suit une certaine “logique de la mémoire”...où une idée, une impression ou une sensation en entraîne une autre » (Yang 2014, 131) et où se conjuguent et se réinventent, par le travail de l'écriture, petite et grande histoires. Dans une suite de fragments évoquant le patchwork, la narratrice décrit son enfance vietnamienne aisée, l'arrivée des forces communistes et l'occupation de la maison par les soldats, la cale nauséabonde du bateau où s'entassaient les réfugiés, l'arrivée au Québec, l'enracinement à Granby, la poursuite du rêve américain et un retour touristique au Vietnam (Sing 2013, 284). Récit du trauma et de la survivance, *Ru* évoque d'entrée de jeu le cauchemar de la traversée vécu par Nguyễn An Tịch et sa famille, de Rach Giá jusqu'à un camp de réfugiés en Malaisie. La narratrice rapporte que, dans le « ventre » du bateau, le paradis—soit la promesse d'une nouvelle vie—côtoie l'enfer et ses terreurs, notamment la peur de mourir de faim, de soif, sans revoir la terre ferme ou les parents (Thúy 2009, 13-14). Dans cette situation de lutte pour la survie, les émotions sont exacerbées, contagieuses, communes : la noyade⁴ d'une petite fille anesthésie ou euphorise les 200 passagers, transformant « les biscottes imbibées d'huile à moteur en biscuits au beurre » (15).

Après avoir accosté sur une plage de Malaisie à proximité d'un Club Med, les passagers observent avec stupeur leur bateau détruit par une simple pluie quelques minutes après le débarquement chaotique. Au camp surpeuplé, la narratrice raconte dormir en groupe dans un abri sur pilotis de fortune couvert d'une toile de plastique bleu. Elle décrit néanmoins avec poésie ces moments de dénuement extrême où naît une « complicité silencieuse » :

Si un chorégraphe avait été présent sous cette toile un jour ou une nuit de pluie, il aurait certainement reproduit la scène : vingt-cinq personnes debout, petits et grands, qui tenaient dans chacune de leurs mains une boîte de conserve pour recueillir l'eau coulant de la toile, parfois goutte à goutte. (Thúy 2009, 25-26)

La narratrice rend par ailleurs hommage à l'enseignant

d'anglais dévoué qui élève les esprits loin des trous d'excréments, de la puanteur, des parasites et des insectes dans un monologue imagé où l'espoir, qui se profile en filigrane, contraste avec les abjections quotidiennes : « Sans son visage, nous n'aurions pas pu imaginer qu'un jour nous ne mangerions plus de poissons avariés, lancés à même le sol chaque fin d'après-midi à l'heure de la distribution des vivres. Sans son visage, nous aurions certainement perdu le désir de tendre la main pour rattraper nos rêves » (27). Dans *À toi*, la narratrice Kim, également survivante d'un séjour en camp malaisien, fait pour sa part l'apologie du corps et de ses capacités de guérison, affirmant que la privation d'eau lui a appris à digérer la viande pourrie sans mourir et l'a guérie de ses sévères allergies aux fruits de mer (Thúy 2011, 81). Sing (2013) remarque que « [c]hez Thúy, l'écriture se charge de révéler violences, atrocités, peurs, mais aussi douceurs, gentillesse et consolations avec une même légèreté, un même détachement, dans une prose sobre au rythme restreint » (284). Ziyang Yang (2014) évoque quant à lui le ton optimiste et léger des œuvres de Thúy et sa « tendance à poétiser la mise à l'épreuve humaine » (35). Il me semble que l'écrivaine éclaire, par sa prose habile, certains pans sombres de son parcours familial et personnel. Elle construit, autour de ses narratrices résilientes,⁵ des histoires d'immigration réussie, ce qui pourrait en partie expliquer la popularité de sa production ; j'y reviendrai.

Éblouie et enivrée par la blancheur des bancs de neige aperçus à travers le hublot de l'avion à l'aéroport de Mirabel, la jeune Nguyễn An Tịch est désorientée sur les plans culturel et corporel à son arrivée au Québec :

J'étais étourdie autant par tous ces sons étrangers qui nous accueillait que par la taille de la sculpture de glace qui veillait sur une table couverte de canapés, de hors-d'œuvre, de bouchées, les uns plus colorés que les autres. Je ne connaissais aucun de ces plats, pourtant je savais que c'était un lieu de délices, un pays de rêve. (Thúy 2009, 18)

Rapidement, la mère de la narratrice, modèle de résilience selon Mariana Ionescu (2014, 101), donne à sa fille « des outils pour [lui] permettre de recommencer à [s]'enraciner, à rêver » (Thúy 2009, 30). La narratrice relate à cet égard un épisode de « honte extrême » lorsque sa mère l'a envoyée quérir du sucre, même si la migration l'avait laissée « sourde et muette » : « Je me suis assise sur

les marches de l'épicerie jusqu'à la fermeture, jusqu'à ce que l'épicier me prenne par la main et me dirige vers le sac de sucre. Il m'avait comprise, même si mon mot "sucre" était amer » (30). Au contact de la bienveillante Marie-France, sa première enseignante en sol canadien, décrite comme une maman cane guidant ses petits, la narratrice, qui chemine « vers [son] présent », en vient à nourrir son premier désir d'immigrante : « celui de pouvoir faire bouger le gras des fesses comme elle » (19), c'est-à-dire d'adopter « une "attitude corporelle" étrangère à sa collectivité d'origine » (Yang 2014, 36). La narratrice, à qui sa tante Six offre pour ses quinze ans une boîte à possibles contenant le nom de dix professions, apprend à espérer, à désirer, à convoiter, partageant longtemps avec ses proches un même rêve américain (Thúy 2009, 84), que plusieurs membres de la famille réaliseront d'ailleurs.

Enracinement et gratitude

Yang (2014) rappelle, à la suite de Sing, que l'identité d'un sujet (*a fortiori* un sujet migrant) est amenée à évoluer sous l'effet de l'actualisation constante de son sensorium (89). Aussi l'acculturation vécue par la narratrice en sol québécois se manifeste-t-elle notamment par une modification des habitudes alimentaires. Yang déclare :

Dans *Ru*, la cuisine vietnamienne, en tant que symbole des racines ethniques perdues, est abordée d'un ton nostalgique et participe à un certain processus de folklorisation... La narratrice décrit minutieusement la soupe aux vermicelles, ... plat majeur du déjeuner vietnamien[, qui] constitue le repère identitaire perdu... dans la mesure où[,] au Québec, sa famille cesse progressivement d'en manger. (89)

Dans cet esprit, Nguyễn An Tịnh explique que ses parents ont acquis, à la recommandation des parrains de Granby, un grille-pain qui est demeuré un certain temps inutilisé, car, écrit-elle, « nous déjeunions avec du riz, de la soupe, des restes de la veille. Tranquillement, nous avons commencé à manger des Rice Krispies, sans lait. Mes frères, eux, ont continué avec des rôties et de la confiture » (Thúy 2009, 116). Si, pour le plus jeune frère devenu adulte, ce grille-pain, qu'il transporte toujours lors de ses affectations internationales, constitue un « point d'ancrage », c'est plutôt l'odeur d'une feuille de Bounce qui remplit cette fonction pour la narratrice.

Ru peut également se lire comme l'expression d'une gratitude envers plusieurs individus courageux et généreux qui ont rendu possible et favorable l'expérience migratoire, de l'héroïque Ahn Phi—qui a remis, malgré sa faim, un sac de tael d'or et de diamants aux parents de la narratrice, rendant possible le voyage en Amérique—, à la chaleureuse enseignante Marie-Paule, en passant par les parrains de Granby, l'ange et amie Johanne (Thúy 2009, 32), Jeanne, la fée vêtue de rose de l'école Sainte-Famille (66), et Madame Girard, qui a embauché sa mère comme ménagère (80). Cette gratitude s'enracine également dans les repas « partagés » au quotidien au sein de la communauté d'accueil hospitalière. La narratrice raconte :

Les élèves de mon école primaire faisaient la queue pour nous inviter chez eux pour le repas du midi. Ainsi, chacun de nos midis était réservé par une famille et, chaque fois, nous retournions à l'école le ventre presque vide, parce que nous ne savions pas comment manger du riz non collant avec une fourchette. Nous ne savions pas comment leur dire que cette nourriture nous était étrangère, qu'il n'était pas nécessaire pour eux de courir les marchés pour dénicher la dernière boîte de Minute Rice. Nous ne pouvions ni leur parler ni les écouter. Mais l'essentiel y était. Il y avait de la générosité et de la gratitude dans chacun de ces grains de riz laissés dans nos assiettes. (31)

Selon Vinh Nguyen (2013), cette gratitude du réfugié (*refugee gratitude*), de l'immigrant modèle, aurait contribué à la réception favorable de *Ru* en Occident.⁶ Car, déclare-t-il, les récits montrant la réussite d'auteurs migrants ou minoritaires accueillis en Amérique contribuent à réaffirmer « les idéaux libéraux de liberté, de démocratie et d'égalité », attestant du caractère inclusif et tolérant des nations canadienne et américaine (18, je traduis). Pour cette raison, le succès pour les réfugiés (en l'occurrence ceux de la diaspora vietnamienne) peut devenir un « dispositif narratif, une stratégie rhétorique et un mode d'articulation » permettant de reconfigurer et de donner sens à leur expérience (20, je traduis). Associée à un parcours migratoire fructueux, la gratitude du réfugié peut donc être considérée, selon Nguyen, comme un affect ou un sentiment social,⁷ produit et constituant des moments de contact et d'échange entre les réfugiés et l'État, où elle existe comme agent de liaison, reliant des sujets

et des institutions, mais aussi des individus et leur communauté (composée d'enseignants, de parrains, de voisins, etc.), fournissant ainsi un modèle possible de subjectivité basé sur la socialité (28).

Filiation, transmission et devoir de mémoire

Appelée à se pencher sur ses origines dans le cadre de l'émission *Qui êtes-vous?*, Kim Thúy affirme que retrouver Saigon à titre de touriste implique chaque fois pour elle une « orgie de bouffe » : « Le riz goûte l'enfance. Le riz goûte la famille, les échanges, le rire. Je suis toujours happée par ce bonheur-là » (De Gheldere et Legault 2015). De même, dans *Ru*, la nourriture est associée à l'enfance vietnamienne de Nguyễn An Tịnh (pensons à la galette de riz séchée et aux mangues juteuses avalées chez la cousine Sao Mai), mais aussi à la transmission d'une histoire familiale. La narratrice évoque à ce propos les bols bleus remplis de riz au porc rôti arrosé de sauce soya et de beurre Bretel que la tante Cinq a servi durant dix ans au grand-père malade :

Aujourd'hui, mon père prépare ce plat pour mes fils lorsqu'il reçoit une boîte de beurre Bretel en cadeau d'amis qui reviennent de la France. Mes frères se moquent affectueusement de mon père parce qu'il utilise les superlatifs les plus déraisonnables pour qualifier ce beurre en conserve. Moi, je suis d'accord avec lui. J'aime le parfum de ce beurre parce qu'il me ramène à mon grand-père paternel, celui qui est mort avec des soldats pompiers. J'aime aussi utiliser ces bols bleus aux anneaux d'argent pour servir de la crème glacée à mes enfants. (Thúy 2009, 76-77)

Si une denrée ou une pièce de vaisselle permettent à la narratrice et à ses fils de communier symboliquement avec les ancêtres, le geste alimentaire dans *Ru* est en outre parfois subordonné à un devoir de mémoire.

Rapportant des propos tenus par Thúy en entrevue, Mariana Ionescu (2014) souligne que bien que *Ru* soit un roman d'inspiration autobiographique, le projet d'écriture qui le motive est de « raconter à travers [s]oi » le vécu des gens héroïques qui l'ont croisée ou influencée, car « [m]algré leurs souffrances, leur immense pauvreté, il y a dans leur histoire une beauté extrême » (97-98). Ainsi, Nguyễn An Tịnh affirme qu'en l'honneur des femmes vietnamiennes qui cuisinaient avec dévouement des boîtes de porc rôti,

séché et salé (*thịt chà bông*) pour leurs époux enfermés dans les camps de rééducation, sans savoir si elles pourraient les retrouver, elle « prépare de temps à autre cette viande rissolée pour [s]es fils, afin de préserver, de répéter ces gestes d'amour » (Thúy 2009, 44). Selon Yang (2014),

[e]n se plaçant et en plaçant ses enfants dans la foulée de ces êtres qui leur ont frayé un chemin, la narratrice se figure comme leur héritière imaginaire qui continue leur trajet de survivance, un trajet qui commence non par l'oubli du passé comme le suggère Augé dans la figure du recommencement, mais par un projet de mémoire en l'honneur des prédécesseurs. (2014, 135)

Ionescu (2014) ajoute que *Ru* rend « hommage à tous ceux que la grande Histoire a empêchés de dire leurs histoires. C'est un "geste de restitution" s'adressant, comme le remarque Dominique Viart, non seulement à ceux à qui on rend leur propre histoire, mais aussi "à ceux dont ce n'est pas l'Histoire" » (98).

Nourritures affectives

Dans *Mãn*, troisième ouvrage de Kim Thúy, les souvenirs se succèdent au gré des pages suivant une logique similaire à *Ru*, avec une accentuation des perceptions sensorielles, « l'affect étant le fil conducteur du récit » d'après Yang (2014, 131-132). Parker (2013) souligne, à la suite de Sing, que pour Thúy, « l'incorporation de la langue vietnamienne⁸ dans le récit est une autre façon de savourer son Vietnam et de le faire goûter au lecteur », les langues s'intégrant « dans le sensorium complexe qui lui permet de transporter "la maison qu'on habite" » (258). Dans *Mãn*, la narratrice « raconte son mariage arrangé, son départ du Vietnam, ... son adoption de certaines pratiques culturelles québécoises, son évolution comme restauratrice et, pour reprendre l'expression d'un journaliste montréalais, "sa petite éducation sentimentale" (Tardif 2013) » (Sing 2013, 285). Dans ce roman initiatique, la narratrice autodiégétique découvre différents visages de l'amour (la mère, l'époux, l'amie, l'enfant, l'amant) qui l'amènent à s'éveiller à la vie. L'univers affectif de *Mãn* est révélé avec finesse par une narration truffée de formules poétiques et évocatrices, l'impossibilité de dire pour la protagoniste se trouvant souvent mise en acte par le truchement du culinaire.

Sarah Sceats (2003 [2000]) signale que, de façon universelle, « [f]ood is a currency of love and desire, a medium of expression and communication...From infants' sticky offerings to anniversary chocolates, from shared lunch boxes to hospital grapes, the giving of food is a way of announcing connection, goodwill, love » (11). Dans cet esprit, Kim Thúy déclare à Karine Vilder (2013) : « Dans la culture vietnamienne, la cuisine est l'élément de base. Toute l'affection, la tendresse s'exprime à travers la nourriture » (Q14), affirmation faisant écho à un passage de *À toi*, où la narratrice Kim avance : « chez les Vietnamiens, l'amour s'exprime avec une joue de mangue, une côtelette à la citronnelle ou un dessert au tapioca. La première phrase que nous prononçons n'est pas "Comment ça va?" mais plutôt : "As-tu mangé?" » (Thúy 2011, 165). Dans *Mãn*, la nourriture devient caisse de résonance affective et instrument d'autonomisation pour la protagoniste qui, à travers les plats qu'elle prépare ou décrit, explicite les liens complexes qui l'unissent à sa mère, à une époque marchande de bananes glacées, à son mari, propriétaire d'un restaurant montréalais où elle trouve sa vocation de cheffe, et à son amie Julie, avec laquelle elle réalise maints projets culinaires (dont des démonstrations, un livre de cuisine et une émission télévisée), qui la conduisent à Paris, où elle fait la rencontre du restaurateur Luc, pour lequel elle éprouve une vive passion amoureuse.

La cuisine au cœur d'une éthique du soin

Le roman *Mãn* se développe autour d'une constellation de personnages, qui sont souvent associés dans le récit à des rituels ou à des expériences impliquant la nourriture. On raconte que Mãn a eu trois mères : la première, une adolescente qui l'a mise au monde, la seconde, une moniale qui l'a trouvée dans un potager, et la troisième, une enseignante devenue espionne malgré elle et qu'elle appelle Maman. Pensant à l'avenir de sa fille, Maman confie Mãn, devenue adulte, à un prétendant exilé à Montréal, qui la courtise en lui apportant une boîte de biscuits à l'érable (Thúy 2013, 16). Dès son arrivée au Québec, la narratrice connaît un amour sans vague auprès de son mari, dont elle anticipe parfaitement les besoins. Cuisinant pour son époux dans la quiétude du quotidien, Mãn tient à lui faire redécouvrir le mariage des saveurs de la banane, des arachides et de la noix de coco par une recette aux accents vietnamiens héritée de Maman. Celui-ci ne sent pas la nécessité d'avoir pour elle

maints égards, car il l'a choisie entre toutes et lui a offert un nouveau départ en sol canadien. Patiemment, Mãn fait sa place dans la cuisine du restaurant de son époux, où l'on sert d'abord des plats rudimentaires comme des soupes tonkinoises. Lorsque son mari tombe malade, Mãn lui prépare un plat équilibrant de poulet avec des graines de lotus, des noix de ginkgo et des baies de goji (39), qu'elle lui fait manger avec dévouement, bouchée par bouchée, trois jours durant. La narratrice rapporte que, selon les croyances, les mangues, les piments et le chocolat enflamment et abîment, contrairement aux aliments froids et amers qui rétablissent l'équilibre (39). Cette « explication gastrothérapeutique » met en lumière, d'après Yang (2014, 91), une philosophie où sont préconisées la modération et l'abnégation, « couleurs essentielles à l'âme vietnamienne » au dire de Mãn (Thúy 2013, 25).

Aux clients du restaurant, des hommes célibataires pour la plupart, la protagoniste sert des repas du matin variés, conçus au gré de sa visite imaginée des rues du Vietnam, pratique que Pamela Sing (2013) qualifie de « translocalisante » (286). Un client originaire de Rach Giá est ému lorsqu'on lui sert une soupe-repas au poisson poché avec des vermicelles, typique de la région : « En mangeant cette soupe, il m'a susurré qu'il avait goûté sa terre, la terre où il avait grandi, où il était aimé » (Thúy, 2013, 42). Mãn cuisine chaque fois un seul plat du jour, « pour ne pas que les émotions débordent les limites de l'assiette » (43), confie-t-elle, signe de l'intrication chez elle du culinaire et du pulsionnel. Dans cet esprit, Deborah Lupton (1996) explique : « Preparing a meal may evoke memories of past events at which that meal has been prepared and eaten, conjuring up the emotions felt at that time » (32). Quand les clients se font plus nombreux, Mãn passe souvent une partie de la nuit en cuisine, un espace qu'elle fait sien. Faire à manger apparaît d'abord pour la protagoniste comme un geste de bienveillance, qui lui permet de contribuer au bonheur tranquille des clients et de tisser des liens avec autrui.

Dans l'introduction de leur ouvrage *Careful Eating*, Anna Lavis, Emma-Jayne Abbots, et Luci Attala (2015) soulignent que les travaux actuels en études sur l'alimentation ont souvent décrit le soin (*care*) comme un geste d'amour, une pratique vertueuse par laquelle les individus sont incorporés (sur les plans culturel, émotionnel et biologique) dans un groupe social (4-

5). Or, constatent les chercheuses, la bienveillance apparente du soin est parfois profondément ancrée dans les processus politiques régissant le contrôle des corps : « [W]hen associated with food and eating, care may be problematically entwined around regulatory ideas of good or normative practices, citizens and bodies » (7). Dans son ouvrage *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*, Sara Sceats (2003 [2000]) souligne que si la culture occidentale propose traditionnellement des images de femmes nourricières, responsables de l'allaitement des enfants et de la préparation des repas, la fiction contemporaine s'intéresse autant sinon davantage à leurs appétits, puisque les femmes cuisinent et servent, tout comme elles mangent et font l'expérience de la privation (2). Or, la narratrice migrante de *Mãn*, issue d'une culture où la femme est traditionnellement moins émancipée, nourrit l'autre plus qu'elle ne mange elle-même, mettant de côté son propre plaisir et réservant le plus souvent son attention et sa sollicitude pour autrui, la nourriture étant au cœur de son éthique du soin, pour reprendre l'expression de Carol Gilligan (2008). Nous verrons néanmoins que l'acte de faire à manger facilite l'enracinement de Mãn en sol québécois et la conduit à apprendre à « désir[er] l'horizon » (Thúy 2013, 65).

Maillage relationnel, autonomisation et hybridations culinaires

De fait, le restaurant de son époux devient pour Mãn le catalyseur de belles amitiés : « Julie a été la première à pencher son visage dans la fenêtre par laquelle je sortais les plats. Son sourire s'étendait d'un côté à l'autre de l'ouverture...Instantanément, avant même qu'un mot soit prononcé, nous sommes devenues amies et, avec le temps, sœurs » (Thúy 2013, 54). Par l'entremise de Julie, Mãn découvre et partage plusieurs mets québécois, « du *smoked meat* à la tourtière, du ketchup à la sauce béchamel » (54). Pour Geneviève Sicotte (2014), la représentation du repas, généralement dysphorique dans la littérature québécoise de la seconde moitié du 20^e siècle, est plus positive dans le corpus des 25 dernières années, qui réinvente le « banquet heureux des origines » (soulignant l'union du groupe ou la maîtrise de la nature), cas de figure que l'on retrouve notamment chez Kim Thúy. Julie entraîne un jour la narratrice dans le local voisin, qu'elle a secrètement aménagé en un atelier de cuisine où se trouvent une multitude d'épices

et une précieuse bibliothèque. Mãn, qui a du mal à verbaliser sa reconnaissance, se fait prévenante pour sa camarade : elle lui apporte à tout moment le soda-lime qu'elle préfère et adoucit son quotidien par mille petites attentions (Thúy 2013, 72-73). Portées par la vision de Julie, les deux femmes montent un programme de cours de cuisine vietnamienne avec dégustation. Mãn, qui arrivait à peine à soutenir les regards, s'épanouit : elle donne bientôt naissance à un premier fils (61) et reçoit de Julie une « éducation en langues, en gestes, en émotions » (65). Yang (2014) déclare à ce propos que, dans *Mãn*, le culinaire « incarne le processus de la reconstruction de l'habitus culturel individuel », témoignage de la transformation transculturelle vécue par la narratrice, qui commence à « “saluer [en français] avec la température” [plutôt qu']avec le manger à la vietnamienne », et apprend à mouvoir son corps figé et son visage neutre pour respirer profondément, mordre (dans une pomme, à pleines dents), expérimenter et exprimer (90-91).

Parallèlement, la famille professionnelle de Mãn s'agrandit : à son frère-soleil, le plongeur vietnamien, s'ajoutent Hồng, une vaillante aide-cuisinière (Thúy 2013, 62), et Philippe, un chef pâtissier qui revisite les desserts vietnamiens en mariant les traditions de l'Est et de l'Ouest (69-72). Julie et Mãn lancent leur premier livre : *La Palanche*, où chaque recette est motivée par une histoire⁹ ou un conte, ce qui n'est pas sans rappeler le projet de *Ru*, qui se voulait dépositaire de paroles fragiles. À la suite du succès du livre naît une émission de télé, où Mãn et Julie invitent des chefs québécois à réinventer leurs recettes à l'écran, ce qui donne lieu à des rencontres culinaires harmonieuses (80-81). Sing (2013) rapporte que la narratrice-restauratrice « admet sans hésitation que “certains goûts sont exclusifs et tracent une forte frontière identitaire”, mais constate qu'en général, les goûts vietnamiens et québécois se marient avec bonheur » (286). La nourriture constitue ici pour Mãn un instrument d'intégration et d'émancipation, et le restaurant, un carrefour d'entraide permettant l'émergence de nouvelles solidarités et de projets créatifs. Dans cet esprit, la narratrice de *À toi* confie avoir elle-même engagé, au sein de son défunt restaurant montréalais (qu'on suppose être *Ru de Nam*), un père mexicain sans expérience :

Mon équipe au restaurant et moi l'avons embrassé

inconditionnellement, de la même manière que les Québécois m'ont prise sous leur aile à mon arrivée. Même si le menu était vietnamien, des mots comme *camarones*, *arroz*, *querida* traversaient joyeusement la cuisine parmi le ronronnement de la hotte et la cacophonie des poêles lancées à la hâte dans les éviers débordants. (Thúy 2011, 37)

Si les femmes, historiquement reléguées à l'anonymat de la sphère domestique, se sont longtemps vu confier la cuisine du quotidien, l'univers de la haute cuisine, flamboyante et festive, demeure à ce jour marqué par une forte présence masculine, bien que de plus en plus de femmes portent le titre de cheffe. Le roman *Mãn* célèbre justement la cuisine habile d'une restauratrice migrante, qui s'attire le respect de son équipe hétéroclite, du public et de ses pairs, au Québec comme à l'étranger, non seulement par son travail quotidien avec la nourriture, mais aussi par ses projets multimédiatiques qui invitent au voyage et valorisent les hybridations.

Traduire le geste d'aimer. Modulation du sensorium

La nourriture chez Kim Thúy est en outre assimilée à un rituel amoureux. Elle constitue un instrument de séduction privilégié, qu'on pense au jardinier dans *Ru* qui apporte à une ouvrière tous les matins du riz dans une feuille de bananier (Thúy 2009, 79), ou aux jeunes Vietnamiens qui offrent à leurs prétendantes dans *À toi* « une branche de bougainvillier, une boîte de petits-beurre LU, un fer à repasser » (Thúy 2011, 89). La narratrice de *Mãn* confie que les recettes au Vietnam, capables d'envouter l'êlu, se transmettent à voix basse de mère en fille (Thúy 2013, 12). C'est sa carrière culinaire internationale qui l'amène pour sa part à vivre une première passion amoureuse. Dans le cadre d'un festival où les restaurateurs français reçoivent des chefs étrangers, Luc, dont Mãn a rencontré la sœur au Salon du livre de Paris, invite la jeune femme à cuisiner dans son établissement. Les soirs où l'on sert le repas vietnamien, il installe trois îlots dans la salle à manger, où Mãn prépare des crêpes au curcuma et aux crevettes (130-131). Yang (2014) signale que la narratrice, qui privilégiait pour son mari une cuisine équilibrante aux « saveurs imperceptibles », renouvelle son registre sensoriel afin de charmer Luc par l'entremise de ce plat qui « évoque de riches sensations presque voluptueuses » : la crêpe craquant entre les lèvres, fondant dans la bouche, la langue goûtant l'amertume

et la fraîcheur de la deuxième bouchée, enrobée d'une feuille de laitue moutarde (92). Le restaurateur devient bientôt le guide linguistique et l'amant de la narratrice, qui reconnaît son reflet dans le visage de Luc plus que dans les miroirs qui l'entourent (Thúy 2013, 131). Sing (2013) déclare que la passion amoureuse vécue auprès de Luc à Paris et à Québec conduit Mãn à expérimenter une intensité sensorielle inégalée à travers les gestes intimes, textures, odeurs et goûts partagés, du *bánh xèo* à la tarte Bourdaloue aux poires et aux pistaches (287-288). Les amants imaginent en vain des scénarios pour empêcher la tornade qui les happe de dévaster les nids¹⁰ qu'ils ont construits. Une question est lancée par Luc ; Mãn en saisit trop tard la portée. Alors que la protagoniste, de retour à Montréal, prépare des vivaneaux aux dix condiments cuits à la vapeur, un appel de l'épouse de Luc met un terme à leur idylle : « Je reste. Vous comprenez. Je reste » (Thúy 2013, 137). Pour consoler son chagrin, vécu en silence, Mãn trouve réconfort les semaines suivantes dans la préparation de plats complexes : « C'était un travail de moine qui me permettrait de me retirer dans mon univers, celui qui n'existait plus » (139).

Après avoir choisi le renoncement, comme l'avait fait sa mère avant elle,¹¹ en demeurant à la fin du roman dans un mariage sans joie, Mãn, tiraillée par des identités inconciliables, nourrit en silence des affects dévorants qu'elle ne peut exprimer qu'en les inscrivant à même son corps, sous la forme de points à l'encre rouge, vestiges douloureux d'une passion avortée. Yang (2014) avance que « [m]ême après sa rupture avec Luc, acte d'abnégation initié sans doute par sa vietnamité, cette volupté sensorielle reste chez elle, lui laissant un "modèle sensoriel" transformé », qui se traduit non seulement par le marquage du corps par l'entremise du tatouage, mais aussi par l'intériorisation d'un nouveau langage corporel et émotionnel (92). La narratrice de *Ru* explique que, dans la langue vietnamienne, « il est possible de classifier, de quantifier le geste d'aimer par des mots spécifiques : aimer par goût (*thích*), aimer, sans être amoureux (*thưa*), aimer amoureusement (*yêu*), aimer avec ivresse (*mê*), aimer aveuglément (*mù quáng*), aimer par gratitude (*tình nghĩa*) » (Thúy 2009, 104). Aussi déclare-t-elle que le geste « d'aimer n'est pas universel : il doit aussi être traduit d'une langue à l'autre, il doit être appris » (104). Un jour, en remettant leurs lunchs à ses enfants, Mãn imagine la main de

Luc caresser le haut de son dos pour qu'elle s'incline et les embrasse. Le lendemain, elle dépose contre leur sandwich le message : « Je t'aime mon ange », donnant une nouvelle vie au surnom affectueux que Luc lui réservait. Depuis, elle coiffe sa fille et fait la toilette de son fils avec la tendresse qu'elle a connue auprès de Luc. À l'instar de Sing (2013), j'estime que *Mãn* s'achève sur la mise en place d'un nouveau sensorium qui favorise l'intimité parent-enfant, s'écarte du répertoire tactile affectueux restreint hérité de la mère vietnamienne (qui se limite en l'occurrence à la caresse des cheveux) et permet à la narratrice d'investir le présent montréalais de couches de sensations, de significations et de souvenirs connus dans d'autres contextes temporels ou géographiques (288).

Pour conclure

Dans sa thèse de doctorat, Yang (2014) met en relief la thématique transculturelle qui imprègne et alimente la production littéraire de Kim Thúy :

[Q]u'il s'agisse de *Ru*, autofiction s'inspirant tant de l'expérience tumultueuse des réfugiés vietnamiens comme sa famille que des histoires des gens qu'elle côtoie au cours de son immigration au Québec, ou de *À toi*, dialogue de deux êtres vivant entre deux/plusieurs cultures au sujet de l'identité, du métissage culturel et de la poéticité du quotidien, ou de *Mãn*, récit d'un personnage toujours similaire à « la personne physique de l'auteure » selon certains..., Kim Thúy explore constamment comme thèmes majeurs l'éthnicité vietnamienne, la confrontation Orient-Occident, l'expérience de l'entre-deux et de l'acculturation liée à l'immigration, sources foncières de cette auteure qui navigue à l'aise entre deux cultures, québécoise et vietnamienne, entre trois langues, le français, l'anglais et le vietnamien. (253)

Considérant l'existence, chez le sujet migrant, d'une « volonté de forger des lieux d'habitabilité territoriale et psychique » (Harel 2005[,] 46) », notamment par le travail de l'écriture, Sing (2013) déclare que « l'univers romanesque [chez Kim Thúy] acquiert des épaisseurs d'intensité et une matérialité révélatrice de la dimension expérientielle des passages et traversées » (298). Pour la chercheuse, une étude de la sensorialité dans les romans de l'écrivaine permet de mettre en lumière, par l'entremise des narratrices, des « sujets incarnés ancrés

dans le monde », de nouvelles façons d'habiter un lieu donné (298), les fictions étant d'ailleurs capables de produire des expériences culturelles potentiellement transformatrices.

Nous l'avons vu, le goût des protagonistes de Kim Thúy évolue, alors que les corps (et les postures) se transforment, s'adaptent aux nouveaux environnements alimentaires, qu'ils soient hostiles ou simplement différents. Survivant aux privations connues sur le bateau et au camp de réfugiés en Malaisie (pensons aux biscuits imbibés d'huile ou aux poissons avariés qui font office de nourritures quotidiennes), la résiliente narratrice de *Ru* s'enracine dans la communauté accueillante de Granby, connaît une acculturation qui se traduit par l'adoption progressive de nouvelles habitudes alimentaires (dont l'abandon de la soupe au déjeuner), et nourrit à l'égard de sa communauté d'accueil une « gratitude du réfugié », sans toutefois négliger, une fois adulte, de rendre hommage aux ancêtres vietnamiens, notamment en cuisinant de la viande rissolée pour garder vivants des gestes d'amour oubliés par l'Histoire.

Enfant sans rêve, Mãn traverse pour sa part le Pacifique jusqu'à Montréal, puis l'Atlantique jusqu'à Paris pour aller à la rencontre d'elle-même. De cuisinière timide, au service de l'autre, recréant avec doigté des plats traditionnels vietnamiens, elle devient une amie loyale, une entrepreneuse innovante, une cheffe réputée favorisant les hybridations savoureuses, une amante éprise qui découvre sa fragilité, et une mère plus affectueuse et démonstrative avec ses enfants. C'est la nourriture qui rend possibles dans *Mãn* les rencontres et les transformations.

Dans son récent roman *Vi* (2016), Kim Thúy reprend et actualise certains motifs narratifs et formels explorés précédemment : l'immigration au Québec d'une jeune Vietnamiennne, la périlleuse fuite en mer et le séjour au camp de réfugiés, la découverte de l'amour passionnel dans ses déclinaisons culturelles et l'exploration sensorielle d'un univers géographique et poétique complexe. Si la narratrice Vi cuisine pour prendre soin de son amant d'origine vietnamienne Tân (comme sa mère avait elle-même séduit son futur mari par la constance de ses attentions et la qualité de son café), manger devient pour elle synonyme de plaisir, de découverte et de partage auprès de son petit ami français Vincent, qu'elle fréquente lors d'un séjour professionnel à Hanoi et qui la convainc qu'elle a tort de se croire

invisible, en dépit de son nom qui signifie « Précieuse minuscule microscopique ».

En définitive, les modifications successives du sensorium et de l'habitus alimentaire-culinaire sont le plus souvent vécues de façon positive et célébrées par les narratrices de Kim Thúy, qui cheminent pour devenir pleinement sujets et agentes. Si ces remodelages ne témoignent pas d'un rejet de la culture d'origine, ils attestent néanmoins d'une transformation des attitudes corporelles, des réactions viscérales (qui sont à la fois physiques et sociales), ainsi que de la grammaire gustative et de ses résonances émotionnelles au sortir de l'épreuve migratoire. Ching Selao (2014) souligne qu'à l'instar de ses narratrices, pour qui l'expérience exilique rend possible une renaissance, un « re-membrement » (151), l'écrivaine néo-québécoise, souriante, animée et à l'aise, incite « à voir la vie et l'exil avec des lunettes roses » (164) et semble afficher elle-même—contrairement à d'autres réfugiées comme Linda Lê—, « un parti pris pour le bonheur » (150).

Dans « Happy Objects », Sara Ahmed (2010) déclare à ce sujet que « happiness is attributed to certain objects that circulate as social goods. When we feel pleasure from such objects, we are aligned ; we are facing the right way » (37). À l'instar de Ben Highmore, qui suggère, par sa notion d'esthétique sociale, l'indissociabilité du perçu, du senti et du ressenti, Ahmed (2014 [2004]) « avoid[s] making analytical distinctions between bodily sensation, emotion and thought », car celles-ci n'appartiennent pas à des domaines étanches ou distincts et sont expérimentées sous la forme d'impressions (6). La chercheuse rappelle que le choix d'un objet dans lequel quelqu'un « investit son bonheur » (tout comme la mise à distance d'objets qu'il refuse de toucher, d'entendre ou de ressentir) dépend d'une « orientation corporelle » acquise, influencée par une économie morale dans laquelle reconnaître ce qui « goûte bon » constitue une marque sociale de « bon goût » (2010, 32, 35, je traduis). Il semblerait ainsi, pour paraphraser Ahmed, que Kim Thúy témoigne par ses récits d'une proximité avec des objets cognitifs ou sensoriels considérés comme positifs par sa communauté affective d'accueil, avec laquelle elle se trouve « alignée », ce qui contribue à la réception favorable de sa production.

Notes

¹ Highmore (2010) pose ce concept comme héritier d'une contre-tradition de la pensée esthétique (de Georg Simmel à Jacques Rancière) qui se désintéresse de l'éventuelle mission morale de l'œuvre et de son évaluation (124).

² Soulignons à cet égard la contribution de Tess Do (Université de Melbourne), dont les travaux portent notamment sur la représentation de l'alimentation et de la mémoire traumatique dans les productions d'auteurs issus de l'immigration postcoloniale, dont Linda Lê, Anna Moï et Thanh-Van Tran-Nhut.

³ *Ru* est également parfois qualifié d'autofiction (Yang 2014).

⁴ Alors que la photo du corps sans vie du jeune Aylan Kurdi, échoué sur la plage de l'île grecque de Kos, continue d'émouvoir le monde et que plus de 30 000 réfugiés syriens sont arrivés au Canada, le texte de Thúy se révèle d'une poignante actualité.

⁵ En entrevue (Lepage 2015), Thúy confie avec humilité son malaise lorsqu'on salue sa résilience, qui implique à ses yeux un choix conscient et volontaire. Elle affirme plutôt avoir été portée par la chance et par un « instinct de survie ».

⁶ Ching Selao (2014) déclare, dans le même esprit : « Il n'est par conséquent pas étonnant que *Ru* ait bénéficié d'un accueil des plus enthousiastes dans la mesure où le récit est empreint de tendresse et d'admiration pour les Vietnamiens et de reconnaissance pour l'accueil chaleureux et généreux du Québec » (164).

⁷ À ce chapitre, Sara Ahmed (2014 [2004]) affirme : « In my model of sociality of emotions, I suggest that emotions create the very effect of the surfaces and boundaries that allow us to distinguish an inside and an outside in the first place. So emotions are not simply something "I" or "we" have. Rather, it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the "I" and the "we" are shaped by, and even take the shape of, contact with others...In other words, emotions are not "in either the individual or the social, but produce the very surfaces and boundaries that allow the individual and the social to be delineated as if they are objects » (10).

⁸ *Mãn* est parsemé de termes vietnamiens—des mots-clés inscrits à l'encre verte en marge du texte, des paroles de chanson, des poèmes—, accompagnés de leur traduction en français, ce qui confère selon Sing une certaine musicalité rythmique et tonale au texte (2013, 285).

⁹ La soupe aux tomates et au persil constitue ainsi un hommage au père de Hồng, qui s'est sacrifié pour ses enfants alors qu'ils étaient emprisonnés pour avoir tenté de fuir le Vietnam par bateau.

¹⁰ Notons ici que le choix du mot « nid » n'est pas fortuit, car il rappelle le nid d'hirondelle offert à Mãn par son mari dans l'espoir

qu'ils deviennent parents (Thúy 2013, 56).

¹¹ Après la rupture de Mãn avec son amant Luc, Maman— finalement immigrée à Montréal— invite sa fille à dormir dans sa chambre et lui remet la plaque d'identification du soldat Phương, son premier amour. Maman a perdu Phương par deux fois : d'abord lorsqu'il est parti combattre, puis lorsqu'elle l'a retrouvé dans la jungle, trop tard, aux côtés de sa nouvelle famille, et qu'elle a choisi de ne pas se manifester pour ne pas troubler son bonheur fragile (Thúy 2013, 141-143). De l'aveu de Kim Thúy, c'est cette anecdote sur l'amour et le renoncement, inspirée d'une histoire vécue par sa tante, qui est à l'origine du roman *Mãn* (Vilder 2013, Q14).

Bibliographie

Ahmed, Sara. 2010. « Happy Objects ». In *The Affect Theory Reader*, sous la dir. de Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth, 29-51. Durham, NC : Duke University Press.

_____. 2014 [2004]. *The Cultural Politics of Emotion*. 2^e édition. Edinburgh, UK : Edinburgh University Press.

De Gheldere, Alexis, et Francis Legault (réal.). 2015. *Qui êtes-vous?*, « Kim Thuy », S04E02, Ici Radio-Canada Télé, 7 décembre, 43 min.

Gilligan, Carol. 2008. *Une voix différente*. Trad. par Annick Kwiatek. Paris, FR : Champs-Flammarion.

Gregg, Melissa, et Gregory J. Seigworth. 2010. « An Inventory of Shimmers ». In *The Affect Theory Reader*, sous la dir. de Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth, 1-25. Durham, NC : Duke University Press.

Hayes-Conroy, Jessica. 2014. « Exploring Visceral (Re) actions ». In *Savoring Alternative Food: School Gardens, Healthy Eating and Visceral Difference*, 17-35. New York, NY : Routledge.

Highmore, Ben. 2010. « Bitter After Taste: Affect, Food, and Social Aesthetics ». In *The Affect Theory Reader*, sous la dir. de Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth, 118-137. Durham, NC : Duke University Press.

Ionescu, Mariana. 2014. « L'écriture de Kim Thúy et Liliana Lazar, résilience ou résistance? ». *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraires* 9 (3) : 95-111.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1182/1040>.

Lapointe, Josée. 2013. « Kim Thúy : survivre, vivre, aimer ». *La Presse*, 6 avril. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201304/05/01-4638023-kim-thuy-survivre-vivre-aimer.php>.

Lavis, Anna, Emma-Jayne Abbotts, et Luci Attala. 2015. « Reflecting on the Embodied Intersections of Eating and Caring ». In *Careful Eating: Bodies, Food and Care*, sous la dir. de Anna Lavis, Emma-Jayne Abbotts et Luci Attala, 1-21. Burlington, VT : Ashgate Publishing.

Lepage, Guy A. (entrevue avec Kim Thúy). 2015. *Tout le monde en parle*, « De Saigon à Granby », Ici Radio Canada, 6 décembre, 17 min 36 s.

Lupton, Deborah. 1996. *Food, the Body and the Self*. London, UK : Sage Publications.

Morrow, Oona. 2012. « *The Affect Theory Reader* (book review) ». *Emotion, Space, and Society* 5 (2) : 133-134.

Nguyen, Vinh. 2013. « Refugee Gratitude: Narrating Success and Intersubjectivity in Kim Thúy's *Ru* ». *Canadian Literature* 219 : 17-36.

Parker, Gabrielle. 2013. « Francophonie(s) asiatique(s) contemporaine(s): perspectives critiques ». *International Journal of Francophone Studies* 16 (3) : 241-262.

Pedwell, Carolyn, et Anne Whitehead. 2012. « Affecting Feminism: Questions of Feeling in Feminist Theory ». *Feminist Theory* 13 (2) : 115-129.

Sceats, Sarah. 2003 [2000]. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.

Selao, Ching. 2014. « Oiseaux migrants. L'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê ». *Voix et images* 40 (1) : 149-164.

Sicotte, Geneviève. 2014. « Imaginaires gastronomiques contemporains québécois », conférence présentée dans le cadre des *Ateliers de l'honnête volupté*, Université du

Québec à Montréal, Montréal, QC, 27 mars.

Sing, Pamela V. 2013. « Migrance, sensorium et translocalité chez Ying Chen et Kim Thúy ». *International Journal of Francophone Studies* 16 (3) : 281-301.

Thúy, Kim. 2009. *Ru*. Montréal, QC : Libre Expression.

_____. 2011. *À toi*. Montréal, QC : Libre Expression.

_____. 2013. *Mãn*. Montréal, QC : Libre Expression.

_____. 2016. *Vi*. Montréal, QC : Libre Expression.

Vilder, Karine. 2013. « Un deuxième roman très attendu ». *Le Journal de Québec*, 24 mars : Q14.

Yang, Ziyang. 2014. « Pour désorienter une autoethnographie orientale : une étude des représentations identitaires chez quatre écrivains québécois d'origine asiatique ». Thèse de doctorat, Dalhousie University, Halifax, NS. <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/55962>