

LA GUERRE DU VIET-NAM AU MIROIR DE LA FICTION
Résistances au féminin dans *Riz noir* d'Anna Moï

JULIA PRÖLL

Université d'Innsbruck

julia.proell@uibk.ac.at

Résumé : Le présent article sera consacré aux multiples facettes du thème de la résistance dans *Riz noir* (2004), premier roman d'Anna Moï, écrivaine « migrante » d'origine vietnamienne qui écrit en français. Son texte, qui donne la parole à une jeune fille de 15 ans, emprisonnée pendant la guerre du Viêt-Nam dans le bagne de Poulo Condor, est d'abord caractérisé par le souci d'écrire l'histoire « autrement » – enjeu qui sera étudié dans un premier temps. Dans un second temps, notre intérêt portera sur la poétique de l'écrivaine – une poétique de la « pliure » qui dote l'écriture de la résistance nécessaire pour pouvoir « témoigner de l'intémoignable ». Enfin, nous allons parler de la résistance de la narratrice qui, pour faire face à l'horreur du bagne, déploie différentes tactiques, au sens où l'entend Michel de Certeau. Grâce au langage, au corps et à la mémoire, elle arrive à s'infiltrer dans les failles du pouvoir, ce qui lui permettra de survivre.

Mots-clés : écriture de la guerre - mémoire culturelle - expression littéraire de la douleur – postcolonialisme.

Abstract : This paper will propose a critic approach of migrant writer Anna Moï's first novel *Riz noir* (2004). It analyses Moï's conception of « pliure » as far as her way of writing and suggesting events that can't easily be testified. Therefore, this work can be considered as a work of resistance through memory and language.

Keywords : writing war, cultural memory, literary expression of pain, postcolonialism

Anna Moï : une vie et une œuvre sous le signe de la résistance

Aucun homme n'est présent pour nous rappeler les dogmes de Confucius (...). Personne à qui vouer le culte de l'obéissance et de la hiérarchie. Nous sommes trois femmes aussi maîtresses que possible de notre existence. (Moï, 2009: 52)

La résistance – une résistance qui, comme nous le verrons par la suite, s'articule entièrement « au féminin » – semble l'enjeu majeur de *Riz noir*, ce premier roman d'Anna Moï et son seul texte situé en pleine guerre du Viêt-Nam. Cette priorité thématique nous paraît étroitement liée au propre vécu de l'écrivaine, un vécu marqué par l'insoumission et la révolte : révolte contre une historiographie qui se présente volontiers comme lisse, univoque et linéaire masquant, par ceci, tout ce qu'elle a passé sous silence ; révolte aussi contre les stéréotypes liés au sexe et aux « racines » propres. Méprisant les appartenances nationales et autres – elle se surnomme « étranger universel » (Moï, 2006a: 17) et soupçonne que « stabilisée dans une maison et un pays, [elle] n'aurai[t] peut-être pas écrit » (Moï, 2008: 374) – l'initiatrice du manifeste « Pour une 'littérature-monde' en français » née en 1955 à Saïgon sous le nom de Trần Thiên Nga, connaît bien le sentiment d'être « l'Autre » (Moï, 2007: 243) : d'abord en tant que femme dans une société marquée par le confucianisme ; ensuite en tant qu'écrivaine dite « francophone », qui, au moment de son « immigra[tion] » (*idem*: 248) au pays de la littérature qu'elle croyait sans frontières, se voit collée une étiquette la plaçant en marge.

Dès le début, l'arme de la « coupable-née », de « l'accident de 1955 » (Moï, 2008: 106), qui n'était pas le garçon que sa mère avait souhaité, est l'adoption du français – un acte d'insoumission aux valeurs imposées par la société confucéenne :

[Le français] était étranger aux murmures de la société confucéenne hostile à ma mère – une mère de filles. Il ne confinait pas les êtres sur une plate-forme prédéterminée par un réseau d'appellations hiérarchiques qui remplace les

pronoms personnels (...) Il traduisait la créativité et l'espoir d'une vie meilleure (...). (Moï, 2007: 247)

Mais la langue de l'ancien colonisateur constitue aussi une « langue-refuge » qui protège contre les atrocités de la guerre que Moï vit pendant son enfance – elle a treize ans lors de l'offensive du Têt en 1968 : « En ne traduisant pas l'immonde réalité de la guerre et ses cortèges funèbres, le français était également, pendant ma petite enfance, la langue d'un monde ultraterrestre, inaltérable. La mort, relayée par la télévision, était exprimée en vietnamien. » (*idem*: 247) Ainsi perçu comme moyen de distanciation, cette langue permettra à l'écrivaine, des années plus tard, de parler non seulement de cette guerre – comme elle le fera dans *Riz noir* – mais d'évoquer aussi les histoires souvent ignorées de tous ceux qui, habituellement, ne sont pas compris dans « l'effort de mémorialisation » (Chevillot & Norris, 2007: 11) de la nation : ce souci de donner voix et visage aux inconnus du monde – pour modifier légèrement une phrase du manifeste « Pour une littérature-monde en français » – se reflète déjà dans le choix de son pseudonyme qui accompagne sa venue à l'écriture en 2001, après son retour au Viêt-Nam et après avoir chanté et travaillé comme styliste de mode.¹ Depuis la publication de son premier recueil de nouvelles intitulé *L'Écho des Rizières* elle se nomme Moï – un nom qui renvoie aux minorités ethniques vietnamiennes et 'condense' sa profession de foi qu'elle formule comme suit dans *Espéranto, désespéranto*, sorte de texte-manifeste : « Je revendique, de moï, la qualité ou la tare, les défauts de couleur de peau et d'appartenance. Je suis consanguine des sauvages et des étrangers sur tous les sols piétinés et n'échangerais ma condition contre aucune autre. » (Moï, 2006a: 43s.)

C'est à ces étrangers que Moï donne voix et visage dans ses textes, pièces d'une « littérature mineure » au sens de Gilles Deleuze et de Félix Guattari (1989) : songeons, par exemple à Klong Hagim, ce chanteur appartenant à l'ethnie des Koho qui fait son apparition dans *L'Écho des Rizières* et qui souffre d'une maladie hautement symbolique : « ses cordes vocales saign[ai]ent » (Moï, 2012: 78) ce qui renvoie, de façon emblématique, à sa condamnation au silence dans l'Histoire dominante pour ne pas déranger la « stabilisation discursive d'une nation » (Mertz-Baumgartner, 2008: 41).

¹ L'œuvre porte les empreintes de ces activités comme le montrent les multiples renvois à la musique ainsi que le terme couturier de « pliure » importante pour son esthétique.

Riz noir, de son côté, se consacre aux femmes, ces absentes des paysages mémoriels dominants – absence particulièrement manifeste en temps de guerre où elles se voient souvent réduites à de simples figurantes ou aux mères et épouses des héros : Moï quitte ces chemins battus et fait parler une jeune fille saïgonnaise de 15 ans qui vient d’être emprisonnée avec sa sœur aînée dans le bagne de Poulo Condor pour avoir soutenu un réseau de résistance nord-vietnamien en tant que messagère. Par le choix de sa protagoniste, Moï nous fait entendre une voix effacée par l’Histoire – une voix qui évoque, de façon discontinue et fragmentaire, son histoire à elle, sa « her-story » (Chambers, 1995: 26). La narratrice plonge dans l’espace immense et vital du souvenir – remède à la « contraction de l’espace vital » (Moï, 2009: 214) qu’elle subit dans l’une des fameuses « cages à tigres ».

Les « éclats de mémoire » (Mazauric, 2006: 77) évoquent surtout des scènes de son enfance entremêlant le bonheur et la guerre : les images heureuses sont surtout liées au personnage emblématique de la mère, cette femme analphabète et rebelle dont les « origines [sont] aussi troubles que les limons rougeâtres du [Mékong] » (Moï, 2009: 41) et qui sort de sa pauvreté grâce à la technique de la soie laquée qu’elle maîtrise à merveille ; ces images alternent avec l’évocation de souvenirs traumatiques comme le massacre américain de My-Lai, l’auto-immolation d’un bonze taoïste, le déversement de l’Agent Orange sur le paysage vietnamien ou les tortures que la jeune fille a subies avant son transfert au bagne. Toutes ces bribes de souvenirs se mêlent à la réalité atroce du bagne qui est rythmée par les interrogatoires et les tortures, par l’attente lancinante de la distribution de l’eau rationnée et du « riz noir », ce riz blanc couvert de mouches à merde qui, au bagne, constitue quasiment la seule nourriture :

Dans le corridor, des bols sont posés par terre. À cause de l’éblouissement, je les crois remplis de riz noir. Mais c’est du riz blanc, recouvert de mouches noires. À l’aide de la cuillère en fer-blanc, fournie avec le bol de riz, je racle le couvercle de mouches. « Ce sont des mouches à merde, constate Tao, bien réveillée maintenant. – Tu crois qu’on va attraper des maladies? – Mange, répond Tao. Tu verras bien. » (*idem*: 23s)

Mais quoique évoquant, de façon métonymique, la réalité atroce du bain – songeons dans ce contexte aussi à l’oxymore du « lait noir » du poème *Fugue de mort* de Paul Celan (1995: 41) écrit à l’occasion de la libération d’Auschwitz – l’aliment paraît ici étrangement bifrons : la nourriture dégueulasse est, certes, un moyen d’humiliation qui porte un risque de mort ; mais en même temps elle rend possible la survie de la jeune fille et lui procure la force pour ne pas succomber à ses tortionnaires. L’acte de s’incorporer, « malgré tout », cette nourriture laisse deviner que la jeune fille ne se laisse pas confiner dans le rôle de la victime, caractérisé, selon Ledbetter (1996: 22), uniquement par le désespoir.

Mais avant d’examiner plus à fond la tactique de la jeune fille – cet « art du faible », selon Michel de Certeau (1990: 61) – qui lui permet de s’installer dans les « failles » du pouvoir et de regagner ce que Homi K. Bhabha a désigné par « interstitial agency » (Bhabha, 1996: 58) – penchons-nous sur deux autres facettes que le thème de la résistance revêt dans le roman : examinons d’abord ce que l’on pourrait nommer, avec Régine Robin, « l’obsession d’une autre façon d’écrire l’histoire » (Robin, 1989: 129) et penchons-nous ensuite sur la poétique d’Anna Moï – une poétique du silence et du blanc qui investit l’écriture d’une force de résistance pour qu’elle puisse « témoigner de l’intémoignable » (Ammour-Mayeur, 2008: 131) et pour qu’elle ne tombe pas dans le mutisme, danger dont parle Robert Antelme dans *L’espèce humaine*: « À peine que commençons-nous à raconter que nous suffoquions. » (Antelme, 1996: 9)

***Riz noir* ou écrire l’histoire « sans surveillance »**

The past is never dead. It’s not even past.

(Faulkner, 1975: 80)

Déjà le pseudonyme de l’écrivaine trahit sa sensibilité pour les « contre-narrations de la Nation » selon Homi K. Bhabha, ces histoires « dissidentes », qui mettent en lumière ce que « l’Histoire avec sa grande Hache » (Perec, 1975: 13) a refoulé ou supprimé. Refusant l’« obligation to forget » (Bhabha, 1994: 160) imposée si souvent par la mémoire dominante, ces histoires « disturb those ideological manœuvres

through which ‘imagined communities’ are given essentialist identities » (*idem*: 149). Le bagne de Poulo Condor, cette tare dans les mémoires nationales française, américaine et vietnamienne, que Moï choisit comme lieu d’action de son roman, est un fragment de passé qui se heurte à la résistance des mémoires nationales – résistance, cette fois-ci, comprise au sens psychanalytique du terme.

Dans l’un des passages à caractère documentaire, le texte nous présente la prison comme une véritable « entreprise transculturelle », un lieu où histoire américaine, vietnamienne et française se croisent : construite par les Français en 1862 pour emprisonner les opposants à la colonisation, la prison est élargie grâce à l’aide financière américain un siècle plus tard : « Dans les années soixante, les fonds américains du programme MACCORD permettront de construire les bagnes 5, 6, 7 et 8 » (Moï, 2009: 141) – bagnes où le gouvernement sud-vietnamien emprisonne ses opposants pendant la guerre du Viêt-Nam. Le dispositif commun des différents régimes – opprimer et intimider des opposants – est matérialisé par le four à chaux, évoqué à plusieurs reprises au cours du chapitre. Ce « nucléus » autour duquel le bagne a été construit, est encore en service aux temps de l’emprisonnement de la narratrice et produit – comme nous pouvons le soupçonner entre les lignes – la chaux avec laquelle la jeune fille est torturée. Ainsi, ce four se transforme, sous la plume de Moï, en un mémorial rappelant oppression et torture. Une même ombre plane au-dessus du compositeur français Camille Saint-Saëns qui se transforme en protagoniste d’une (contre-) histoire écrite « sans surveillance ». En ce qui concerne ce dernier, la jeune narratrice se souvient de quelques lignes lus dans un manuel scolaire intitulé *L’Île aux Courges* (synonyme du bagne de Poulo Condor) :

Rien ne laisserait penser qu’un compositeur français, Camille Saint-Saëns, séjourna pendant un mois, du 20 mars au 19 mars 1895, dans la Maison des Passagers réservée aux hôtes de marque. Son ami, M. Jaquet, était alors directeur du bagne et gouverneur de Poulo Condor. (*idem*: 142)

Mais même si le nom du compositeur paraît lié au « trauma colonial » (Sultan, 2011: 98), la narratrice adore sa musique – indice pour l’absence de toute « vision manichéenne » (Ton-That, 2009: 221) de l’histoire dans l’œuvre de Moï. Cette vision

différenciée témoigne du goût de la nuance que la narratrice semble avoir hérité de sa mère et qu'elle exprime comme suit: « si le noir n'est jamais noir, le blanc ne l'est pas non plus » (Moï, 2009: 94). Conformément à cette devise et contrairement aux discours idéologiques, les frontières entre les « bons » et les « mauvais » s'estompent assez souvent : la narratrice, par exemple, est libérée grâce à deux sénateurs américains ; mais ce sont les Américains aussi qui tuent Minh, le premier amant de la narratrice, et qui ont réalisé, à l'aide de l'Agent Orange déversé sur le paysage vietnamien, le « rêve d'une plaine nue où toute végétation tropicale aura été annihilée » (*idem*: 234). Mais presque dans le même souffle la narratrice évoque le destin des pilotes et constate : « Si l'avion n'est pas touché, le pilote souffrira, lui, des séquelles du contact avec la dioxine, telles que le développement de certains cancers ou les malformations fœtales chez ses descendants. » (*idem*: 233s.)

Une même perspective nuancée est adoptée au sujet des deux parties opposées dans la guerre du Viêt-Nam, le régime sud-vietnamien, anti-communiste d'un côté et le Front de libération du Sud-Viêt-Nam de l'autre : au lieu de prendre parti pour les nordistes au service desquels elle est engagée dans le conflit, la narratrice insiste, d'un ton neutre, sur la violation des droits qui a lieu des deux côtés : « Au milieu des affrontements, des soldats du Front pénètrent dans les maisons et proclament sporadiquement la 'libération' de la ville. Les 'crimes contre la révolution' sont sanctionnés par des tribunaux populaires hâtivement réunis. » (*idem*: 111)

Selon la perspective postcoloniale qui est la sienne, Moï refuse aussi toute logique binaire opposant « simplement » colonisateurs et colonisés : les méthodes de torture « occidentales » – l'*asello* et le *strappado* par exemple – introduites et utilisées en Indochine par les Français comme moyens douteux pour imposer leur « civilisation » (Portelli, 2011: 46-51) – sont désormais au service des anciennes « victimes » : « La torture de la goutte d'eau, autrefois utilisée contre les hérétiques par les inquisiteurs, est un procédé simple, efficace, peu onéreux. Des siècles plus tard, dans une villa de Cholon [à Saigon], l'*asello* est toujours pratiqué. (Moï, 2009: 29) Ces exemples montrent que Moï veut se glisser – tout comme l'a proposé Maïssa Bey (2008: 33) – « dans les interstices de l'histoire » pour mettre en valeur ses contradictions, ses

ruptures et ses multiples non-dits qui empêchent une lisibilité univoque du passé. Une telle lisibilité est, cependant, sous-entendue par la mémoire nationale, « [cette] *gestion de traces* (...), gestion de la saga identitaire, saga de la continuité de la Nation et de l'État dans sa légitimité » (Robin, 1989: 50). C'est celle-ci aussi, qui a fait du bagne de Poulo Condor un « lieu de mémoire », le symbole d'un Viêt-Nam indépendant et réunifié. Dans la nouvelle au titre énigmatique « La sirène et la prisonnière politique » de son recueil *L'Écho des Rizières*, Moï se consacre à cet effort de mémorialisation officielle et parle pour la première fois du bagne de Poulo Condor ainsi que de celle, qui servira de modèle pour la narratrice de *Riz noir* :

Pour la fin du millénaire, nous sommes allés en prison. Mieux que la prison : le bagne. Aller à Poulo Condore est à la portée de n'importe qui. (...) Mon amie T. a été enfermée au bagne en 1968 pour avoir posé une bombe au Quartier général de la police. Elle avait 15 ans. En 1974 (...) elle a été échangée contre un pilote américain emprisonné au Hanoi Hilton. (Moï, 2012: 39-41)

La tonalité hésitante entre ironie et amertume laisse deviner les réserves de Moï envers cette mémoire « institutionnalisée », liée à la « parole des pères » (Robin, 1989: 58). Elle semble particulièrement réticente à l'accès facile de ce lieu « géopatologique » (Sultan, 2011: 112) converti en attraction touristique, raison pour laquelle elle se met à la recherche d'une autre façon de se (ré)approprier le passé : au monument comme une « cristallisation morte », elle oppose le « frisson de vie », cette « trace-mémoire » dont parle Patrick Chamoiseau au sujet du bagne de la Guyane (Chamoiseau & Hammadi, 1994: 17). Cette mémoire, nullement identitaire, accorde une place importante à ceux, et surtout à celles qui sont les protagonistes d'une histoire de l'oubli.

Ainsi, *Riz noir* donne la parole aux femmes et aux enfants : à part la narratrice, nous croisons des combattantes, telle Phuong, une autre détenue, qui s'est amputée le bras avec sa baïonnette lors de l'offensive du Têt et nous apprenons le destin de son nouveau-né, un de ces enfants qui « n'ont pas beaucoup de place dans une guerre » (Moï, 2009: 135) et qui lui a été enlevé après sa naissance. Mais pour échapper à toute « mystification mémorielle » (Mertz-Baumgartner, 2008: 41), aucune de ces femmes n'est figée dans une pose héroïque qui permettrait de l'incorporer dans la mémoire

nationale en tant que martyr pour un Viêt-Nam réunifié et indépendant : la jeune narratrice, par exemple, ne nous est jamais présentée comme une héroïne de la révolution ; au contraire dans le conflit son engagement comme messagère dont l'une des tâches est, comme le texte nous l'explique en passant, « la distribution des photos de nourrissons tués par balles [à My Lai] » (Moï, 2009: 201), s'estompe derrière son histoire personnelle : ce qui importe, c'est son passage de l'enfance à l'âge adulte – moment initiatique marqué par ses premières règles qui surviennent pendant la première nuit au bain et qui sont également, comme le lecteur l'apprendra plus tard, le moment de sa « première fausse couche » (*idem*: 205).

La perspective strictement individuelle et unique est gardée aussi quand le texte suscite des images qui ont leur place incontournable dans la mémoire collective vietnamienne : en prison, la narratrice se souvient de l'auto-immolation du bonze Thich Qang Duc le onze juin 1963 – acte de révolte désespérée pour manifester contre « [l]a dictature de la famille catholique Ngô Đình » (*idem*: 75). Le titre énigmatique du chapitre intitulé « L'animal en goudron » qui ne laisse pas deviner sa suite monstrueuse, renvoie au petit animal que la narratrice a, ce même jour, formé d'une boulette d'asphalte liquéfiée et accentue, par l'attention au petit détail, la polyphonie irréductible du moment vécu :

Thich Quang Duc reste immobile, dans la position du lotus, les mains posées sur ses pieds repliés. À l'exception de quelques infimes frémissements autour de sa bouche, son corps est aussi figé et serein que le brasier est séditieux. Je suis debout à présent. Mes doigts pétrissent et écrasent l'animal en goudron, encore tiède. (...) C'était un jour de juin : la fin de la saison sèche, et de beaucoup d'autres choses, par exemple de mon enfance. (*idem*: 81)

Moï déploie dans ce passage – qui lie l'Histoire en majuscule avec les histoires de tous ceux et celles qui la croisent – une mémoire dissidente et « déplacée » qui rappelle la mémoire culturelle définie par Régine Robin dans *Le Roman mémoriel*. À la différence de la mémoire collective, la mémoire culturelle, dont la place privilégiée est la fiction, « n'est pas mémoire de groupe au sens identitaire du terme » (Robin, 1989: 56) et n'est jamais « désireuse de donner un sens au passé » (*idem*: 59). Il s'agit, au

contraire, de « l'[o]bsession d'une autre façon d'écrire l'histoire, la petite tissée dans la grande, en mobilisant le savoir de l'historien mais en le déplaçant (...) » (*idem*: 129s.). Dans le fragment de souvenir que nous venons de citer, ce déplacement réussit grâce à l'animal de goudron, ce jouet d'enfant. Il témoigne du souci de l'écrivaine de rendre « un frisson de vie » (Chamoiseau & Hammadi, 1994: 17) au lieu de renforcer, par l'évocation de l'histoire, un « nous » bouddhique, cohérent. D'ailleurs, il renvoie à la tâche que Moï s'est donnée en tant qu'écrivaine et qui comporte, à ses yeux, la « transcription imparfaite de l'expérience humaine » (Moï, 2006a: 14) – une tâche qui s'avère particulièrement difficile s'il s'agit de parler de l'histoire du bain pour laquelle « mille mots [par jour] [représentent] (...) [s]ans doute pas assez » (Moï, 2012: 41).

Une poétique du silence et du « blanc » ou le texte et ses pliures

Un alphabet en creux, une matrice, un ventre qui me rapproche de choses tendres, plus tendres que le relief viril des mots. (Moï, 2006b: 35)

Au lieu de « l'hémorragie d'expression » dont parle Robert Antelme (1996: 44), Moï fait l'économie des mots (et des maux) pour raconter l'histoire du bain. À la logorrhée, elle oppose une « poétique du blanc » (Christin, 2009) qui accorde une place importante au silence. Ne pas tout dire est alors l'un des piliers de sa poétique, comme elle l'explique dans son essai *Espéranto, désespéranto* : « Écrire n'est pas tout dire : dans bien des circonstances, il est préférable de se taire. » (Moï, 2006a: 15) Pour que le silence puisse s'installer, elle se sert souvent de l'ellipse, selon elle le moyen propice pour « créer, dans [la langue] choisie, les pliures les plus adaptées aux silences et aux non-dits » (*idem*: 16).

L'une des circonstances où les mots capitulent, sont les « maux » infligés sous la torture. Tandis que les méthodes employées sont décrites avec soin et sans omettre le moindre détail, les douleurs de la narratrice qui subit le *strappado* disparaissent dans l'une des pliures du texte, pliure créée par l'ellipse temporelle :

L'entretien ne dure pas. Je suis ramenée dans ma cellule, et dans l'après-midi ils me suspendent au plafond par un seul bras. Au bout d'un certain temps, je

m'évanouis. Quand je reprends connaissance, je suis allongée sur le carrelage, le corps entièrement trempé par ma propre sueur. (Moï, 2009: 38s)

Parfois les ellipses transforment les blancs en véritables béances, comme par exemple à la fin du chapitre « Des gens ordinaires » : « Avec la nomination du nouveau lieutenant-colonel M., les escouades nocturnes succèdent aux équipes de jour. Il faut des résultats, aveux et dénonciations. La nuit, je suis en tête à tête avec le bourreau. » [Fin du chapitre] (*idem*: 33)

Dans un autre extrait, c'est le choix d'une narration dépersonnalisée qui permet à Moï de passer sous silence les douleurs des torturées : lorsque la narratrice est exposée au « spectacle » cruel de sa sœur subissant l'*asello*, elle recourt à la focalisation externe et enregistre la barbarie qui se passe sous ses yeux à la manière d'une caméra :

Le bourreau verse sur sa bouche et ses narines de l'eau amenée par un tuyau relié à un robinet. L'eau coule dans sa gorge, sur son menton et son cou en un filet mince et continu. Quand son corps est sur le point d'exploser, l'homme ôte le bâillon d'un coup et Tao vomit violemment, projetant le jet sur sa jolie robe fleurie. Elle ne pleure pas, elle vomit de l'eau, son corps secoué de soubresauts sous les lianes de chanvre. (*idem*: 29)

Bien sûr, taire ainsi les douleurs de la victime pourrait s'expliquer par une résistance « originaire » de ces douleurs à une mise en mots ; le silence gardé à leur égard pourrait résulter aussi du respect de la différence ontologique entre victimes de la torture et tous ceux qui ne l'ont jamais subie (tel Anna Moï). Mais c'est surtout une troisième raison qui nous semble importante ici : selon Elaine Scarry dans *The body in pain*, la spécificité de la torture réside dans le lien étroit qu'entretiennent langage et pouvoir – « liaison dangereuse », voire perverse, qui se montre surtout pendant l'interrogatoire. Pendant celui-ci, le régime despotique veut arracher à sa victime non seulement l'aveu mais aussi le langage en tant que tel, ce moyen qui lui sert à « habiter » le monde :

Through his ability to project words and sounds out into his environment, a human being inhabits, humanizes, and makes his own a space much larger than that occupied by his body alone. This space, always contracted under repressive regimes, is in torture almost wholly eliminated. The « it » in « Get it out of him » refers not just to a piece of information but to the capacity for speech itself. The (...) confession that can be carried away on a piece of paper or on a tape is only the most concrete exhibition of the torturer's attempt to induce sounds so that they can be broken off from their speaker so that they can then be taken off and made the property of the regime. The torturer tries to make his own not only the words of the prisoner's confession but all his words and sounds. (Scarry, 1985: 49)

Toute articulation verbale ou non verbale de la part de la victime – qu'il s'agisse des cris inarticulés ou des paroles arrachées – s'inscrit immédiatement, selon Scarry, dans les coordonnées du pouvoir et se transforme « into the insignia of power (...), into an emblem of the regime's strength » (*idem*: 56). Ce régime dispose, quant à lui, du monopole en ce qui concerne l'affliction, l'interprétation et l'objectivation des douleurs (Kramer, 2007: 209) – pouvoir absolu que Moï décrit dans le chapitre « Des gens ordinaires » où elle nous parle de Tien, ce tortionnaire expérimenté qui, « grâce à une longue pratique sait arrêter le fouet en queue de raie ou la matraque en métal enrobé de caoutchouc, et débrancher le générateur » (Moï, 2009: 27). En créant – soit par le moyen de l'ellipse, soit par la focalisation externe – des pliures-refuge pour les mots et les maux des victimes, Moï empêche notamment ce que Scarry appelle la conversion de la douleur réelle en fiction du pouvoir (« the conversion of real pain into the fiction of power ») (Scarry, 1985: 27).

Une seconde fonction des pliures est d'héberger les secrets des personnages – zones d'ombre auxquelles Moï attribue une grande valeur dans sa poétique : « Mes personnages seront poursuivis jusqu'au bout de leurs secrets, non-dits, et détours de langage. » (2006a: 14s.) Le secret de la narratrice dans *Riz noir* – qui constitue un fondement indestructible de son identité (Sironi, 1999: 24s.) et qu'aucun tortionnaire ne parvient à lui arracher – est la perte de son « innocence » lors d'une nuit de couvre-feu en pleine offensive du Têt. Mais ce premier acte sexuel que la jeune fille vit avec un

jeune résistant en fuite ne s'inscrit qu'en filigrane dans le texte. C'est le clair de lune – évoquant, de façon emblématique, un blanc – qui renvoie à la sensation intense de l'orgasme :

Je ne me sens pas tourmentée. Je veux seulement que pour une fois tout prenne un sens : les secousses de la terre, la tristesse de Sibelius, le rayon de lune, l'homme en fuite, et moi, l'adolescente de quinze ans. À l'approche de la fenêtre, la lune m'inonde, pleine, d'une luminosité intense. Demain, déjà, elle entamera un autre cycle. (Moï, 2009: 128s)

Sans s'en rendre compte, la protagoniste est poursuivie par son secret – jusqu'au bain. Tombée enceinte à son insu, elle vit, « dans les bureaux de la police de l'embarcadère Ham Tu » (*idem*: 235), le moment paradoxal et hautement symbolique de « [ses] premières règles, et... [de sa] première fausse couche » (*idem*: 205) – un moment paradoxal qui mêle, de façon inextricable, la vie et la mort, le noir et le blanc. Même si la narratrice, à la veille de sa libération de Poulo Condor, identifie « l'embryon perdu dans un caillot de sang (...) [à] un fragment d'[elle-même], celui qui succombe à la torture » (*idem*: 235), aucun tortionnaire ne peut lui arracher le moment intense vécu une nuit de « veille » (*idem*: 123) en pleine offensive du Têt – un moment imprégné de « réel » au sens lacanien du terme qui constitue un contrepoids à la « fiction » du pouvoir créé par les tortionnaires.

À la « transparence de la dépersonnalisation » (Sironi, 1999: 24s.) visée par ces derniers, Moï oppose une protagoniste qui possède ses secrets et ses zones d'ombres et qui, par cela même, fait face au « dépouille[ment] de la constellation identitaire » (*idem*: 22) total et complet. Son opacité est créée par une écriture attentive à investir les mots – comme l'auteure l'explique dans *Espéranto, désespéranto* – d'une « deuxième dimension, élaborée inconsciemment à partir de sédiments : livres lus et poésies récitées, événements subis, émotions éprouvées, paroxysmes climatiques vécus, traditions prisées ou non » (Moï, 2006a: 16). Cette « contre-parole » « pulsionnelle » constitue un contrepoids à une parole dominante qui prétend posséder la vérité et qui veut anéantir tout et tous ceux y portent atteinte.

Mais aussi au niveau thématique la résistance contre un pouvoir autoritaire et despotique constitue un grand enjeu du texte. Selon la perspective postcoloniale qui est la sienne, Moï ne conçoit jamais le pouvoir comme un bloc monolithique mais elle s'intéresse à ses failles qui permettent aux « faibles » – dans *Riz noir* ce sont surtout la narratrice et sa sœur – de s'infiltrer dans le domaine des puissants pour s'investir de ce que Homi Bhabha a appelé « interstitial agency » – un pouvoir d'agir « that refuses the binary representation of social antagonism » (Bhabha, 1996: 58). Ce qui paraît en jeu dans ce contexte c'est la tactique que Michel de Certeau a définie comme suit :

La tactique, comme un tour de passe-passe, permet de s'introduire par surprise dans un ordre. Il y a mille manières de « faire avec » : ruses silencieuses et subtiles, pratiques réfractaires, mécanismes de résistance, mobilités manœuvrières, trouvailles poétiques ou jubilatoires. Il existe un art d'utiliser les produits imposés, de les faire fonctionner sur un autre registre. Ce sont des opérations d'appropriation et de réemploi, des pratiques de détournement (...). (Bedin & Fournier, 2009: 78)

Dans *Riz noir*, le chapitre « Chaux et punaises » illustre le fonctionnement de la tactique comme moyen de survie : aux yeux de la narratrice, la chaux qui est déversée « d'en haut » dans les cages pour étouffer la révolte des détenues contre l'emprisonnement des bébés, n'est pas dépourvue d'avantages : après le triomphe des femmes, marqué par le slogan scandé « Vive la liberté » s'ensuit, après un blanc, la remarque laconique, inopinée de la narratrice : « La chaux présente un avantage : elle tue les punaises » (Moï, 2009: 140). Nous verrons que la narratrice se sert de la parole, du corps et de la mémoire pour se glisser dans l'espace réservé aux dominants. Ses tactiques lui permettent de survivre et de poursuivre sa quête identitaire – une ténacité qu'elle exprime comme suit : « Je ne suis pas devenue un cadavre. Ils ont réussi à me faire perdre connaissance, plusieurs fois, mais je vis. » (*idem*: 25)

La prise de parole et l'ébranlement de l'ordre binaire instauré par la torture

Ils [Les tortionnaires] réagissent rarement à mes questions, mais parfois, entre deux séances, ils m'apportent du pain. Avec la mie, je modèle de petits animaux fantastiques [...]. Je les dispose le long du mur, à côté de l'anneau qui m'enchaîne au mur. (*idem*: 32s.)

Dans les cabinets de torture – ces « scènes » où les autorités « montent » leur spectacle pervers – la jeune narratrice essaie de détourner le pouvoir d'agir des mains de ses bourreaux et d'ébranler leur fantasme de toute-puissance. Lors des préparatifs d'une séance – sur ce seuil où le bourreau est en train de s'investir des « insignes de son pouvoir » – la narratrice se glisse dans l'interstice qui s'ouvre et s'empare de l'instrument le plus précieux du bourreau, la question : « 'Avez-vous des sœurs ? Quel âge ont-elles ? Que ferez-vous après la guerre ?' 'Aimez-vous Saint-Saëns ? Avez-vous lu *Guerre est Paix* ? » (*idem*: 32) Par ses questions, la fille s'oppose à sa réification, à sa perception comme un « Stück » (morceau) selon la terminologie nazie (Sironi, 1999: 25). En élevant la voix, elle se pose comme individu et dérange « la pratique réglée » qu'est la torture aux yeux de Foucault (Le Breton, 2006: 202). Par les thèmes évoqués, sa vie privée et ses goûts personnels, la narratrice éloigne son bourreau de la scène qui l'investit de son pouvoir douteux et le replace, comme le suggère le titre du chapitre, parmi les « gens ordinaires » (Moï, 2009: 26). Un déplacement semblable est effectué dans la scène suivante où la narratrice s'imagine la vie de ses bourreaux en dehors des « horaires d'ouverture des bureaux » (*idem*: 26) :

Nul ne sait si, le soir, ils révèlent à leur épouse ou à leur mère le calvaire de l'eau, le tuyau qui goutte, le corps boursoufflé par le liquide et l'agonie d'une jeune fille de quinze ans.

Nul ne peut dire s'ils s'endorment aisément la nuit, dans les bras d'une femme, en oubliant les seins brûlés de celles qu'ils ont électrocutées.

Nul ne peut affirmer que l'homme qui a sauté à pieds joints, en prenant appui sur deux bureaux, pour se propulser contre mon ventre, l'a mentionné le soir au dîner de famille. (*idem*: 30)

L'impact des réflexions formulées ici – réflexions qui brisent le silence planant si souvent au-dessus de la torture – est renforcé encore par le moyen de l'anaphore. Dotée de la capacité potentielle de dévoiler le secret de ses bourreaux et de témoigner de leurs mains sales, la victime se transforme dans les lignes citées en l' « étranger » au sens de Julia Kristeva, c'est à dire en « l'espace qui ruine [la] demeure [de son bourreau] » (Kristeva, 2007: 9). Par ses remarques poignantes, qui, néanmoins, ne formulent ni accusations, ni « vérités », la narratrice fait vaciller l'ordre binaire instauré par la torture – un ordre qui consiste, selon de Certeau, « à exclure le sale pour que le propre puisse continuer à fonctionner » (*apud* Sironi, 1999: 23). De façon subtile, la victime devient ainsi le fantôme prêt à hanter la maison du tortionnaire et d'y instiller un climat d'inquiétante étrangeté, au sens freudien du terme, marqué par le retour du refoulé. Bien sûr, cette tactique ne réduit nullement les souffrances indicibles subies par la narratrice ; cependant, elle l'aide à garder ses forces et à ne pas s'abandonner complètement. Le corps, quant à lui, est utilisé à cette même fin.

Se nourrir des nourritures terrestres : le corps et la peau

Une fois la porte refermée, j'ai regardé la cour ensablée à travers un interstice du battant, et contemplé la splendeur d'une feuille du noyer, grasse et épaisse.
(Moi, 2009: 14)

Selon David Le Breton, le torturé est avant tout prisonnier de son propre corps, « (...) rivé à lui comme à la carapace de Grégoire Samsa » (Le Breton, 2006: 199). Sorte de « matière » travaillée par les tortionnaires, il devient la source d'un nombre illimité de tourments et se transforme en lieu où les fantasmes sadiques des tortionnaires peuvent se réaliser. Dépourvu de la dimension de « l'être-au-monde » qui lui est propre en tant que « chair vivant », le corps du torturé, banni dans un monde des morts et de la mort, est, selon Elaine Scarry, « forc[é] à se nourrir [de lui-même] » :

The eyes are only access points for scorching light, the ears for brutal noises; eating, the act at once so incredible and so simple in which the world is literally taken into the body, is replaced by rituals of starvation involving either no food or food that nauseates; taste and smell, two whole sensory modes that have emerged to watch over the entry of the world into the body, are systematically abused with burns and cuts to the inside of nose and mouth, and with bug-infested or putrefying substances; normal needs like excretion and special wants like sexuality are made ongoing sources of outrage and repulsion. Even the most small and benign of bodily acts becomes a form of agency. (Scarry, 1985: 48)

Tout comme Scarry le constate dans l'extrait cité, le corps de la narratrice est systématiquement coupé du monde pour n'être renvoyé qu'à lui-même : la vue est confrontée au spectacle de sa sœur subissant la torture et son ouïe exposée aux « brames de désespoir [qui] s'élèvent des cellules voisines » (Moï, 2009: 215) ; l'odorat, quant à lui, lutte contre « la puanteur éman[ant] principalement des latrines sommaires, un simple seau carré, en bois, avec un couvercle » (*idem*: 18) et le goût est forcé à s'habituer à la nourriture nauséabonde comme, par exemple, le riz noir. Bien que le corps se transforme, ainsi maltraité, en une plaie ouverte, il sert néanmoins d'« instrument of survival » (Ton-That, 2009: 219) qui préserve, malgré la séquestration, sa capacité de communiquer avec le monde du dehors et de réagir à ses *stimuli*. Pour sauvegarder cette sensibilité qui lui permet d'attribuer, même au milieu de l'enfer qu'est Poulou Condor, sens et signification aux mille « petits riens » qui lui parviennent du dehors, la narratrice recourt à un dédoublement salutaire. Cette tactique lui permet de s'éloigner de son corps et de ne laisser que sa dépouille inerte et inanimée entre les mains de ses tortionnaires :

Mon âme (...) s'est envolée de mon corps. Elle s'est échappée très vite et très loin, laissant le corps à la portée des supplices. Écartelée comme des ailes d'oiseau blanc, elle a fui (...) en se glissant hors des mains des tortionnaires. Dans l'espace laissé vide, j'ai accumulé de la clarté et des ténèbres. (Moï, 2009: 236)

Selon Le Breton, cette fuite s'observe assez souvent chez les victimes de torture :

La seule issue consiste à rejeter la douleur dans un monde autre, sans rapport avec soi. En se clivant de son corps et en enracinant sa conscience sur une image heureuse qui résiste aux effractions des bourreaux, la victime se crée un contre-monde qui la préserve de l'accablement. (Le Breton, 2006: 200)

La jeune fille se crée le contre-monde ici évoqué surtout à l'aide de son corps et de ses sens. Ces derniers, plus aiguisés encore par les multiples privations, sont réceptifs au moindre *stimulus* venant du monde extérieur. Particulièrement sensible aux « interstices » et aux « fentes » (Moï, 2009: 14, 16) par lequel le « monde des vivants » entre dans son univers carcéral, la narratrice saisit chaque occasion qui se présente pour capter une image fugitive ou pour humer une odeur. Capable de « filtre[r] les relents nauséabonds pour laisser s'instiller les effluves des fruits [d'anacardier] mûrs et mous » (*idem*: 18), d'entendre « le bruit (...) de l'océan Pacifique » (*idem*: 16) et de « contempl[er] la splendeur d'une feuille du noyer, grasse et épaisse » (*idem*: 14), elle glane des « nourritures terrestres » pour remplir le vide qui s'est creusé en elle et pour se nourrir d'autre chose que de son corps. Un rôle important incombe, dans ce contexte, à l'odeur des fruits des noyers de cajou : à la manière de la madeleine proustienne, cette odeur déclenche la mémoire involontaire et rappelle à la narratrice une recette préparée par sa mère.

À la différence du personnage de la mère dans l'œuvre durassienne – personnage autoritaire, au bord de la folie –, la mère de la narratrice dans *Riz noir* est un personnage positif qui lui a insufflé de la force et qui l'a dotée de la confiance en une certaine compréhensibilité du monde tout en reconnaissant que les moments « illisibles » font partie de la vie et que « le message de délivrance » (*idem*: 180) fera à jamais défaut.² Le « sens de cohérence » (Antonovsky, 1984: 114), très développé chez la narratrice – un sentiment qui désigne, selon Aaron Antonovsky, la « conviction du sujet que ses 'environnements interne et externe' ont un sens (...) » (Loslier, 1997: 32) – se montre

² Le rôle positif de la mère se montre par exemple dans le déménagement dans la « Maison du Bonheur » (Moï, 2009: 71).

déjà tout au début du texte, lors du transfert au bagnon : quand d'autres prisonniers lui proposent leur aide, elle décline : « La fatigue est là, bien sûr. Mais je tiens le coup. À quinze ans, je me sens invincible. » (Moï, 2009: 16) Ce sentiment d'être une guerrière tenace lui permet de supporter les privations et d'extraire des moindres objets – même s'ils sont imprégnés du « monde des morts » qui l'entoure – un suc vital qui la fortifie. Une fois de plus, ce sont les fruits mûrs des anacardiens – traversant le texte comme *leitmotiv* – qui symbolisent cette faculté. Lors de sa première nuit elle observe que « [m]ême pourris, ils dégagent longtemps une fragrance d'été » (*idem*: 18).

Un emblème important pour l'invincibilité de la narratrice est sa peau, cet objet-limite entre le dedans et le dehors dont le rôle important dans le processus de la formation identitaire a été déjà reconnu par Paul Valéry et Sigmund Freud : selon Valéry, la peau est « ce qu'il y a de plus profond en l'homme » (Valéry, 1960: 215-216) ; selon Freud « le Moi est avant tout corporel », « une projection mentale de la surface du corps » (*apud* Consoli, 2006: 197). Didier Anzieu, de son côté, qui s'appuie sur l'hypothèse freudienne, forge le concept du « moi-peau » (*idem*: 197-200), selon lui une « 'réalité fantasmatique', (...) dont l'enfant se servirait au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi à partir de son expérience de la surface du corps » (*idem*: 198). Cette surface remplit, toujours selon Anzieu, trois fonctions essentielles : celle de « sac (...) rempli des expériences satisfaisantes (...), celle de surface entre le dedans et le dehors protégeant l'individu des agressions externes (...) et enfin, celle de zone d'échange et de communication avec autrui » (*idem*: 198). Grâce à la mère – source de sensations agréables et de confiance – la narratrice a pu développer, paraît-il, un Moi-peau assez stable, ce qui se manifeste déjà quelque temps avant sa capture, lors du couvre-feu pendant l'offensive du Têt.

À une époque marquée par l'incertitude et la perte des repères, la narratrice se sent néanmoins « protégée dans ce tombeau où nous disposons de vivres, de literie, de bijoux » (Moï, 2009: 101). Une fois en prison, elle insiste avec emphase sur l'importance de sa peau comme enveloppe protectrice de sa psyché et se reconnaît comme « ectoderme » (Valéry, 1960: 215s.) : « Des guerrières, nous le sommes. Mais pour toute carapace, nous n'avons que notre peau. La mienne, brune et épaisse, résiste à

tout, que ce soit de la chaux décapante et effervescente, des moustiques porteurs de malaria, ou des punaises. » (Moï, 2009: 148)

La deuxième guerrière évoquée dans l'extrait est la sœur de la narratrice. Quoique moins résistante que celle-ci, sa volonté de survie et sa ténacité sont également symbolisées par la peau : « La peau plus fine de ma sœur se desquame et suppure. (...) Les peaux mortes, pareilles à celles du serpent, tombent en longues pellicules ou en croûtes, et au-dessous, la cuirasse cutanée se régénère comme s'il ne s'était rien passé. » (*idem*: 148) La perte quasiment naturelle de l'ancienne peau, comparée ici à l'acte hautement symbolique et positivement connoté d'un épluchage, forme un contrepoint positif à l'idée de l'écorchement, cette méthode de torture dans l'Antiquité, sous-entendue dans le passage (Benthien, 1999: 79).

L'événement emblématique suggère surtout l'insoumission et la révolte de la jeune fille, car, selon Michel de Certeau, l'ancienne peau meurtrie porte la trace du bourreau qui y a « grav[é] (...) l'ordre » (*apud* Sironi, 1999: 22). Mais l'abandon de la peau pourrait renvoyer aussi à une renaissance – idée quelque peu paradoxale dans l'univers hostile du bagne mais néanmoins pertinente : pour pouvoir survivre à Poulo Condor les jeunes filles, et surtout la narratrice, entament un processus de (ré)appropriation et de (ré)création d'elles-mêmes et de leur passé. Un rôle particulièrement important incombe dans ce contexte à la mémoire, lieu de refuge et dernière tactique adoptée pour survivre.

Résister à la dislocation : recréer le passé, recréer soi-même

(...) je ne veux rien oublier des lieux où les pluies continuent de tomber, les arbres de pousser et les fleurs d'éclorre. Je m'applique à reconstituer ces odeurs de fleurs et de fruits, si intimement liés à des instants, des personnes ou des lieux. (Moï, 2009: 186)

Déjà au moment de son arrivée à Poulo Condor, la narratrice identifie la mémoire comme tactique pour élargir l'espace restreint autour d'elle: ainsi, des bribes de souvenir – sous forme d'une lettre fictive adressée à sa mère – affluent et rendent supportable le moment de l'arrivée sur l'île. Une fois dans sa cellule, elle identifie le lieu étroit qu'elle va habiter un certain temps, comme espace propice au déploiement de ses souvenirs : « Je sais déjà que la cellule sera, tout le temps que je resterai ici, un incubateur d'échos » (*idem*: 22). La métaphore de l'incubateur souligne déjà la fonction vitale de cet endroit mortifère qui lui permettra de « mettre au monde » les fragments d'un passé « enkysté » : d'abord elle remplit l'« espace privé et indestructible » qu'elle « possède à l'intérieur d'[elle] » (*idem*: 32) du vécu traumatique lié au « continent et à tout ce qui [lui] est arrivé depuis quatre mois » (*idem*: 24) ; elle se souvient ensuite de sa mère et – en arrachant son histoire de l'oubli – lui restitue les souvenirs dont elle a été dépourvue (*cf.* la 2^e partie « L'enfance ») ; elle se rappelle enfin la guerre et l'offensive du Têt, et elle ressuscite Minh, son premier amant (*cf.* la 3^e partie intitulée « L'année du singe »).

Vers la fin du roman, dans la dernière partie intitulée « Au bain », elle retourne au présent et clôt pour ainsi dire la parenthèse ouverte par le premier chapitre « La capture ». Mais le « retrieval of lost time » (Ton-That, 2009: 219) effectué dans cette sorte de « journal mental » est dépourvu de visée totalisante, car la narratrice est bien consciente du caractère (nécessairement) incomplet et fragmentaire de ses souvenirs : « D'un passé que l'on croyait indélébile n'affleurent que quelques estampilles imprécises. Comme des marbrures, lorsque l'hématome s'est solubilisé dans le sang. » (Moï, 2009: 222)

Loin de relever alors le « sens » du passé ou de garantir une identité stable et cohérente, les fragments évoqués permettent néanmoins de construire un contre-monde fragile et éphémère au sein même du bain. Grâce à ce travail de la mémoire, de nombreux objets, liés à l'univers carcéral, sont dotés d'une « deuxième dimension » : la chaux par exemple, n'apparaît plus seulement comme une substance qui fait suffoquer ceux qui n'obéissent pas ; elle rappelle aussi la maison familiale et le cousin de la narratrice qui renverse, lors d'une « séance de peinture à la chaux » (*idem*: 121), le

contenu d'un seau de chaux blanche. Par le choix du mot emblématique de « séance » qui rappelle les séances de torture, le présent est inextricablement mêlé au passé.

Mais cette bribe de souvenir héberge encore une dimension plus profonde : lorsque la narratrice se souvient de cet événement, l'image drôle du cousin trempé de blanc, s'estompe derrière un petit détail de la scène apparemment insignifiant : celui du mur que le cousin a peint et surtout les « anciennes strates d'ocre qui avilirent la surface immaculée » (*idem*: 122) – un palimpseste en noir et blanc qui fait allusion à l'identité-palimpseste de la narratrice, une identité qui se tisse entre le présent et le passé, et à laquelle elle ajoute, à chaque moment de son existence, de nouvelles inscriptions.

La force pour tenir le coup et pour y ajouter des couches lui est inspirée par un autre palimpseste lié, cette fois-ci, à la réalité de la prison: sur les murs de sa cage, la jeune fille découvre des inscriptions de prisonniers antérieurs – « traces-mémoires » murmurantes et ignorées par l'Histoire officielle (Chamoiseau & Hammadi, 1994: 45 ; Silverman, 2009: 26) : « La force, je la puise dans ce palimpseste écrit par des milliers de captifs au fil de la solitude. » (Moï, 2009: 155) Ces bribes d'un passé douloureux semblable au sien lui fournissent « [d]es repères immatériels » (Moï, 2012: 53) indispensables à sa survie. Ce « re-remembering » au sens de Iain Chambers – un « recalling and re-remembering of earlier fragments and traces that flare up and flash in our present 'moment of danger' » (Chambers, 1994: 7) – préserve, en dernier lieu, son corps disloqué de la perdition: ainsi, à la veille de sa libération – elle sera échangée contre un prisonnier américain – elle est encore en vie.

Envahie, certes, par un profond sentiment d'insécurité qui se traduit par l'anaphore « Je ne sais pas/plus », douze fois reprise sur les huit pages du dernier chapitre (Moï, 2009: 231-237), la jeune fille possède néanmoins une seule certitude : « Et pourtant, en dépit de tout cela, je suis déjà nostalgique de cet endroit de sable blanc et de murs noirs où une partie de mon adolescence a été séquestrée. » (*idem*: 235) Ce regret pourrait paraître bien paradoxal en vue des horreurs qu'elle a vécues. Mais la jeune fille sait que des fragments d'elle-même – « [d]es miasmes de [s]a chair (...), des traces de [s]es ongles, des gouttes de [s]on sang menstruel » (*idem*: 237) – sont restés

sur l'île et que le bain fait désormais partie d'elle. À l'issue du roman nous quittons la narratrice dans une posture qui n'est pas celle de la victime et qui rappelle T., cette amie d'Anna Moï qu'elle évoque dans « La sirène et la prisonnière politique » :

Elle habite aujourd'hui dans une campagne proche de Saïgon, et quand je vais lui rendre visite, elle prépare une excellente tisane (...). Le Viêt-Nam est le dernier pays où (...) les jeunes filles de quinze ans survivent aux cages à tigres et où nous serons peut-être un jour protégés de notre propre barbarie. (Moï, 2012: 42)

En guise de conclusion : *Riz noir* ou la littérature comme lieu d'un « savoir-(sur)vie »

Au milieu du précipice, j'ai ressenti le sombre et puissant vertige des abîmes, mais aussi un sentiment qui pourrait être un sentiment d'immortalité ou de liberté. (Moï 2012: 103)

Avec la guerre du Viêt-Nam, Anna Moï évoque un chapitre sombre de l'Histoire. L'évoquant à travers les yeux d'une jeune fille de 15 ans qui se trouve entre deux âges, Moï mêle l'Histoire en majuscule à une histoire individuelle avec ses contradictions, ses ruptures, ses nuances. Au geste monumental de la mémoire nationale et à la volonté identitaire de la mémoire collective, Moï juxtapose la « trace-mémoire » avec ses « ramifications diffuses » (Chamoiseau & Hammadi, 1994: 17) dont parle Patrick Chamoiseau. Cette mémoire « dissidente », proche de la mémoire culturelle dont parle Régine Robin, lance un défi aux « lieux de mémoire » qui se veulent faciles d'accès pour « ceux qui viendront après nous » et qui sont construits dans le but de renforcer la « stabilité discursive d'une nation ». Obsédée qu'elle est par une « autre » façon d'écrire l'histoire de Poulou Condor, Moï semble faire sien le vœu de Patrick Chamoiseau formulé au sujet du bain de la Guyane :

Congédions les rénovateurs, différons les reconSTRUCTEURS, éloignons de ces lieux les architectes bâtisseurs, les industriels du tourisme, les politiciens-développeurs acclamons auprès de ces mémoires fragiles, non des gardiens de

monuments, mais ceux qui, de tout temps, ont su prendre soin des Traces-mémoires du monde : les amis du silence, les frères des solitudes, les alliés des forces minérales, les terribles écouteurs de ce que personne n'écoute plus, ceux qui mènent dans leur sillage farouche la transhumance des mémoires invisibles. Ici, le conservateur sera de l'engance des poètes. Et la conservation sera une poétique. (*idem*: 45)

Au lieu de nous fournir une pièce de littérature « engagée » qui serait soucieuse de prendre parti dans un conflit, Moï se donne une tâche plus modeste : nous livrer, dans une « écriture de fragments, de dé-liaison » (Robin, 1989: 129) la « transcription imparfaite de l'expérience humaine » (Moï, 2006a: 14) – celle d'une jeune fille dans une situation-limite, confrontée à son drame personnel. Cette jeune fille fait face à ses tortionnaires, s'infiltré dans les « interstices » de leur pouvoir et ébranle le binarisme qui oppose victimes et bourreaux. (Re)gagnant ainsi du pouvoir d'agir à travers la parole, le corps et la mémoire, elle survit malgré toutes les adversités. Par la ténacité de la jeune fille dans une situation qui, au premier abord, semble sans issue, le roman d'Anna Moï pourrait être considéré comme un lieu où se déploie ce qu'Ottmar Ette a désigné par le « savoir-survie » (Überlebenswissen) (Ette, 2010: 37). Ce savoir-survie stocké et créé par la littérature semble constituer l'un de ces repères immatériels inaltérables et imprenables dont Moï parle dans sa nouvelle « La montagne sacrée » :

Pour mes enfants, je préfère des repères que nul ne peut leur enlever, ni guerre, ni tremblement de terre. Des repères immatériels, comme les histoires, par le sursis qu'elles procurent, jour après jour, pendant mille et une nuits, ou plus. Les histoires qu'on leur raconte, qu'ils se racontent, qu'ils inventent à leur tour. La force, alors, ne viendrait plus de l'impossible éternité, mais de toutes ces petites vies, que l'on peut trouver autour de soi mais aussi parfois très loin. (Moï 2011: 54)

Bibliographie:

- AMMOUR-MAYEUR, Olivier (2008). « Témoigner de l'intémoignable. Hiroshima entre 'remembrance' et vestiges de la mémoire (sur *Hiroshima mon amour* et *Pluie noire*) », *Interférences littéraires*, n° 1, pp. 131-144.
- ANTELME, Robert (1996). *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard.
- ANTONOVSKY, Aaron (1984). « The Sense of Coherence as a determinant of health », *Behavioral health : A handbook of health enhancement*, Joseph D. Matarazzo, Charlene M. Weiss, Neil E. Miller (édité par). New York: Wiley, pp. 114-129.
- BEDIN, Véronique & FOURNIER, Manon C. (2008). *La bibliothèque des sciences humaines*. Auxerre: Édition Sciences Humaines.
- BENTHIEN, Claudia (1999). *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BEY, Maïssa (2008). « Les cicatrices de l'histoire », *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt, Elke Richter (édité par), Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 33-37.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- BHABHA, Homi K. (1996). « Culture's In-Between », *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall, Paul du Gay (édité par). London: Sage, pp. 53-60.
- CELAN, Paul (1995). « Todesfuge », *Gedichte in zwei Bänden*. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CERTEAU, Michel de (1990). *L'invention du quotidien. Tome 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- CHAMBERS, Iain (1995). *Migrancy, Culture, Identity*. New York: Routledge.
- CHAMOISEAU, Patrick & HAMMADI, Rodolphe (1994). *Guyane : Traces-mémoires du baigne*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites.
- CHEVILLOT, Frédérique & NORRIS, Anna (2007). « Introduction », *Des femmes écrivent la guerre*, Frédérique Chevillot & Anna Norris (édité par). Paris: Éditions Complicités, pp. 9-13.
- CHRISTIN, Anne Marie (2009). *Une poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: Vrin.
- CONSOLI, Sylvie G. (2006). « Le Moi-peau », *M/S : médecine sciences*, n° 2, pp. 197-200.
- ETTE, Ottmar (2010). *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kadmos.
- FAULKNER, William (1975). *Requiem for a Nun*. New York: Vintage.

- KRAMER, Sven (2007). « Folterschmerz und Literatur. Überlegungen im Anschluss an Texte aus dem 20. Jahrhundert », *Folter : Politik und Technik des Schmerzes*, Karin Harrasser (édité par). München: Fink, pp. 203-220.
- KRISTEVA, Julia (2007). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard.
- LE BRETON, David (2006). *Anthropologie de la douleur. Édition revue et complétée*. Paris: Éditions Métailié.
- LEDBETTER, Mark (1996). *Victims and the postmodern narrative, or, doing violence to the body : An ethic of reading and writing*. New York: Macmillan Press.
- LOSLIER, Luc (1997). « Contrôle, ambiocontrôle et santé », *Actualité et dossier en santé publique*, n° 19, pp. 31-32.
- MAZAURIC, Catherine (2006). « Traversées transculturelles : Vassilis Alexakis, Anna Moï », *Écritures babéliennes*, Violaine Houdart-Mérot (édité par). Bern: Peter Lang, pp. 69-79.
- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (2008). « Les écrivains algériens contemporains face à la guerre d'Algérie (1954-1962) : contre-narrations et/ou métahistoires ? », *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt, Elke Richter (édité par). Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 41-51.
- MOI, Anna (2006a). *Espéranto, désespéranto. La francophonie sans les Français*. Paris: Gallimard.
- MOI, Anna (2006b). *Violon*. Paris: Gallimard.
- MOI, Anna (2007). « L'autre », *Pour une littérature-monde*, Michel Le Bris, Jean Rouaud (édité par). Paris: Gallimard, pp. 243-249.
- MOI, Anna (2008). *L'année du cochon de feu*. Paris: Éditions du Rocher.
- MOI, Anna (2009). *Riz noir*. Paris: Gallimard.
- MOI, Anna (2012). « La montagne sacrée », *Nostalgie de la rizière*, Anna Moï. La Tour d'Aigues: L'Aube, pp. 51-55.
- MOI, Anna (2012). « La sirène et la prisonnière politique », *Nostalgie de la rizière*, Anna Moï. La Tour d'Aigues: L'Aube, pp. 39-42.
- MOI, Anna (2012). « Précipices », *Nostalgie de la rizière*, Anna Moï. La Tour d'Aigues : L'Aube, pp. 100-103.
- PEREC, Georges (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1989). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- PORTELLI, Serge (2011). *Pourquoi la torture ?* Paris: Vrin.
- ROBIN, Régine (1989). *Le roman mémoriel*. Montréal: Les Éditions du Préambule.

- SCARRY, Elaine (1985). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- SILVERMAN, Max (2009). « Trips, Tropes and Traces: Reflections on Memory in French and Francophone Culture », *Anamnesia : Private and Public Memory in Modern French Culture*, Peter Collier, Anna Magdalena Elsner & Olga Smith (édité par). Bern: Peter Lang, pp. 17-28.
- SIRONI, Françoise (1999). *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*. Paris: Odile Jacob.
- SULTAN, Patrick (2011). *La scène littéraire postcoloniale*. Paris: Éditions Le Manuscrit.
- TON-THAT, Than-Vân (2009). « A Feminine View of War Between Two Cultures », *Anamnesia: Private and Public Memory in Modern French Culture*, Peter Collier, Anna Magdalena Elsner & Olga Smith (édité par). Bern: Peter Lang, pp.217-227.
- VALÉRY, Paul (1960). « L'idée fixe », *Œuvres*. Tome 2, Jean Hytier (édité par). Paris: Gallimard.