

L'espace carcéral comme lieu d'évasion dans *Riz noir* d'Anna Moï

Kyeongmi Kim-Bernard

Number 122, 2022

L'espace à travers l'imaginaire littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1101616ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1101616ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kim-Bernard, K. (2022). L'espace carcéral comme lieu d'évasion dans *Riz noir* d'Anna Moï. *Dalhousie French Studies*, (122), 7–14.
<https://doi.org/10.7202/1101616ar>

Article abstract

In this study, I explore the descriptions of enclosed spaces in Anna Moï's novel *Riz noir*, the main plot of which takes place a few months after the outbreak of the Tet Offensive in Vietnam. In this novel, the imagination of the 15-year-old autodiegetic narrator constantly wanders between two spaces opposed in their function: her bourgeois house protected from the violent killings occurring outside the walls, and the enclosed space of a prison cell termed "the tiger cage," in which she spends seventeen months. It is in this space of incarceration that the story takes shape through multiple flashbacks. The constant back and forth between two spaces, one welcoming and the other hostile, which the young prisoner explores so obsessively, merge into a single place at the time of the unexpected ending of the story. The confusion following the merging of the two separate spaces occurs in particular when the reader discovers the allusion to what happened in the life of the young girl at her home until her imprisonment. In this study, I will employ thematic analysis to highlight how and why this prison space becomes a place of introspection, one which will paradoxically save the protagonist from her isolation relative to the outside world by becoming a way of escaping from her inner abyss.

L'espace carcéral comme lieu d'évasion dans *Riz noir* d'Anna Moï

Kyeongmi Kim-Bernard

Dans le processus d'une création fictive, les descriptions de l'espace servent de cadre à l'intrigue qui se déroule dans le segment psychique des protagonistes. Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard les a nommées des « actions mutantes de l'imagination poétique » (Bachelard 3). Le roman *Riz noir* d'Anna Moï est un exemple de la prépondérance des descriptions de l'espace dans sa fonction de miroitement de la trame principale qui reste dissimulée et discrète jusqu'au bout de son déroulement romanesque. Nous pourrions même dire que les descriptions de lieux y jouent un rôle dialogique avec le for intérieur de la narratrice principale car la romancière place les descriptions de l'espace pour suggérer des actions souvent mises au second degré, étant donné que ce sont des actions difficilement ressassées par une fille de quinze ans dans une cellule de prison.

Écrivaine française d'origine vietnamienne, Anna Moï est née à Saïgon en 1955 et a immigré en France en 1972. Le récit de *Riz noir* se déroule sur trois ans avant et après le déclenchement de l'Offensive du Têt au Vietnam, entre 1968 et 1970. L'imaginaire de la narratrice autodiégétique flâne constamment entre deux espaces : sa maison bourgeoise à Saïgon, protégée de ce qui se passe à l'extérieur en prise à de violents combats, et sa cellule de prison. C'est dans cet espace carcéral que le récit prend forme à l'aide de multiples réminiscences. Pourtant, la subjectivité du récit par l'usage du « je » narratif est fortement compromise par ce que Janet Paterson appelle « un douloureux clivage identitaire » (Paterson 90-91) et toute description physique et psychique de ce personnage est absente dans ce roman. En revanche, l'espace de la maison de la narratrice est chargé de symboles pertinents pour faire miroiter les secrets de la vie de la jeune prisonnière. Dans ce roman, cette maison incarne un « roman familial », c'est une « maison bavarde » (De Certeau 206) qui laisse transparaître ce que la narratrice n'ose prononcer. Aussi, les constants va-et-vient entre deux espaces au moyen de *flashbacks* dans une confusion temporelle, finissent-ils par se confondre par l'intermédiaire des évocations sensorielles qui s'opèrent à l'intérieur de la narratrice. Dans la quête identitaire de la jeune protagoniste, sa relation vis-à-vis de l'espace s'avère importante car comme constaté par Janet Paterson, « [...] la saisie de l'espace est une opération qui engage non seulement le régime identitaire du sujet, mais en permet la (re)construction et la transformation » (Paterson 92). Nous nous proposons donc d'analyser comment et pourquoi l'espace carcéral dans ce roman devient un lieu d'introspection qui sauve la narratrice de son abîme intérieur.

1. Espaces carcéraux

Le récit de *Riz noir*, narré à la première personne du singulier « je », débute avec une longue description de la cellule « cage à tigres » où la protagoniste est placée après une traversée infernale en bateau. L'île Puolo Condor, baignée de la narratrice dans la mer de Chine méridionale, l'éloigne définitivement de la terre natale vietnamienne et de sa maison bourgeoise à Saïgon. La narratrice et sa sœur, âgées de quinze et de seize ans, sont enchaînées avec deux autres prisonnières aux barres de fer scellées. La cellule, enfouie dans la terre, sert à étouffer la narratrice par sa condition inhumaine dans l'étroitesse et la froideur, inappropriée et anormale dans ce pays tropical. D'autant plus, la puanteur de ce lieu est un autre élément de suffocation chez cette dernière :

La peste s'affirme tout au long de la traversée des jardins potagers des prisonniers et, surtout, au-delà des solariums et du petit portail équipé d'une cloche, dernier rempart avant les cages à tigres.

La puanteur émane principalement des latrines sommaires, un simple seau carré, en bois, avec un couvercle. (Moï 17-18)

Internée dans cet espace doublement claustré, la jeune prisonnière est quasiment privée de vue sur l'extérieur. L'odorat, en revanche, peut compenser l'absence de la vue. Cet élément sensoriel est propice à faire évader la narratrice en l'invitant à revisiter son passé, qui détient le secret de sa vie. Ainsi, l'odeur de fruits pourris devant sa cellule devient l'élément déclencheur de plusieurs réminiscences. Voici la description de l'odeur qui lui permettra de revisiter un coin de sa maison évoqué par le même odorat :

Je sens, malgré tout, le sommeil me gagner. Peu à peu, mes narines saturées filtrent les relents nauséabonds pour laisser s'instiller les effluves des fruits mûrs et mous. Personne ne les ramasse et ils finissent par pourrir au pied de l'arbre. Même pourris, ils dégagent longtemps une fragrance d'été. (Moï 18)

Les fruits des noyers pourris dont l'odeur est inhalée par une fente de la porte de cette cellule lui servent de moyen d'évasion imaginaire vers la terre et la vie qu'elle a connues avant son arrivée dans cette prison. La présence d'« une fragrance d'été » suggère les voyages imaginaires qui s'opèrent chez la protagoniste. Les cages à tigres, cachées du monde extérieur, se trouvent dans les ténèbres au sens concret et figuré du terme. Dans cet espace, la vue est déformée par l'absence de lumière. Nous rappelons que le noir qui domine cet espace paraît dans le titre oxymorique du roman : l'adjectif « noir » est associé au substantif « riz ». Pourtant, la traditionnelle mise en valeur de la dichotomie du noir et du blanc est transgressée dans cet espace carcéral. La narratrice qui se trouve du côté du noir s'intègre et s'imprègne de cette couleur tandis que le blanc s'avère une opposition agressive :

Je ne connais pas l'heure, mais quand la porte de la cellule s'ouvre, la lumière est d'une blancheur métallique. Le bateau nous a débarquées à l'aube, et à présent il doit être deux heures de l'après-midi. 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. (Moï 22)

La blancheur de la lumière de l'extérieur dont l'existence est seulement devinée par la prisonnière, devient un élément d'agression étant donné sa froideur et son inaccessibilité exacerbées par l'adjectif « métallique ». Même le riz blanc dans cet espace se transforme immédiatement en noir par contraste entre la lumière et l'ombre ainsi que par les mouches qui le couvrent. Le fer, la substance de la cuillère, dont la couleur est blanche, est un métal qui tente, sans succès, d'éliminer ce noir envahissant le riz blanc. Le noir qui entoure la narratrice ne cède pas en importance face à l'invasion agressive du blanc.

Par ailleurs, la chaux produite dans cette île par les colons français depuis le dix-neuvième siècle, a fait partie de la matière utilisée pour la construction du bagne en 1862 et pour la torture des prisonniers. Cette substance blanche est occasionnellement déversée dans les cellules en représailles envers les prisonniers. La poudre de chaux blanche se répand dans les cellules ténébreuses et agresse la peau des prisonniers. La narratrice résiste à cette agression :

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. La peau plus fine de ma sœur se desquame et suppure. Les piqûres de punaise la font enfler. 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. (Moï 147-148)

« La peau brune et épaisse » de la narratrice, qui résiste à la chaux et qui se régénère malgré son agression, insinue non seulement une résistance contre l'oppression carcérale mais souligne une identité nationale qui avait survécu au-delà de l'occupation coloniale française, étant donné que ce bain a été construit à l'époque coloniale dont le symbole se trouve dans la blancheur de la chaux. En effet, l'écrivaine évoque la saillante particularité du Vietnam et de son peuple par le biais de la couleur noire opposée à la couleur blanche. Dans la même veine, la couleur noire est celle de la soie laquée que Van, la mère de la narratrice, avait créée, apportant la fortune à sa famille. Selon Van, le noir représente une couleur absolue sur son étoffe, où les autres couleurs servent uniquement à le faire ressortir :

Les teinturiers élaborent généralement le noir à partir d'autres couleurs, souvent des reliquats de teintures précédentes. Si l'on compare deux étoffes noires, des réverbérations rouges, vertes ou bleues émergent à la surface, et on a l'impression qu'elles sont à côté du noir, pas dedans. Mais le noir du mac nua est presque absolu, si on peut parler d'une couleur absolue. (Moï 49)

La teinte noire tant recherchée sur la soie par Van, est à l'origine de la fortune de cette famille. Elle représente aussi une esthétique culturelle et nationale de son pays. Nous observons aussi que la statue de la vierge à la pagode où la famille se rend pour commémorer la mort du père de la narratrice est noire. Dans le même esprit, le bois d'ébène qui fait partie de la matière luxueuse des meubles vietnamiens et les femmes qui teignent leurs dents en noir pour les rendre plus précieuses et solides dans certaines régions vietnamiennes.

En parallèle à la quête individuelle de la narratrice, Anna Moï souligne habilement cette esthétique culturelle de son pays d'origine. Nous constatons que la quête identitaire personnelle de la protagoniste romanesque se déroule en parallèle avec une quête identitaire nationale vietnamienne. Pour cette raison, la valeur symbolique de la couleur noire se trouve renversée dans cette écriture migrante. Ainsi, le noir qui représente le néfaste dans l'imaginaire occidental joue un rôle inattendu comme source d'espoir à partir de laquelle le secours va se générer chez la narratrice de *Riz noir*.

2. La maison familiale et les demeures somptueuses

Dans *Riz noir*, les descriptions de la maison de la narratrice avec quelques autres demeures somptueuses contrastent efficacement avec celles de sa cage à tigres. Notamment, les descriptions de sa maison bourgeoise, nommée Compartiment, est un guide important qui nous permet de remonter au drame de sa vie, difficilement évoqué par la jeune prisonnière. Comme le constate Bachelard, l'acte de peindre « le fond poétique de l'espace de la maison » est un geste symbolique pour « faire sentir toute l'élasticité psychologique » (Bachelard 25) d'un protagoniste. Dans son livre *Le Récit architecte*, Vincent Gélinas-Lemaire souligne également que le pouvoir évocateur des lieux romanesques peut ouvrir un passage psychique vers le passé d'un protagoniste :

Soutenu par sa stabilité intrinsèque, le lieu s'offre aux réminiscences intimes du narrateur, qu'elles soient bienfaisantes ou traumatiques, volontaires ou spontanées. Cette capacité au souvenir et à l'évocation constitue une possibilité essentielle du lieu, puisqu'elle représente un monde d'accès privilégié au passé. (Gélinas-Lemaire 84)

En effet, les nombreuses descriptions de la maison familiale de la narratrice nous semblent refléter la volonté dissimulée de cette dernière à reconstituer ce qui s'est passé dans ce lieu. Dans sa prison, la narratrice laisse vagabonder sa mémoire sans suivre d'ordre chronologique quelconque, guidée uniquement par ses sens éveillés par des éléments

sensoriels. Elle y revoit les endroits particuliers de sa maison familiale, liés à des moments importants de sa vie.

La cause de l'emprisonnement de la narratrice et de sa sœur n'est d'ailleurs jamais révélée directement dans le récit. Aussi, l'absence d'ordre chronologique dans les surgissements des souvenirs chez la narratrice représente un autre élément qui brouille la poursuite de l'intrigue romanesque. En revanche, les descriptions de cette maison sont parsemées d'allusions à l'état psychique de la narratrice. Voici sa première description :

Le compartiment de la rue Nguyen Trai n'excède pas quatre mètres de large, mais cette étroitesse est compensée par la profondeur de la parcelle, d'une longueur de vingt-cinq mètres. La façade, modeste en taille, résulte d'un astucieux trompe-l'œil, œuvre d'un illusionniste plus que d'un architecte. Le visiteur égaré pourrait se croire devant un pagodon. S'il décidait de s'aventurer dans les profondeurs du boyau, il découvrirait au rez-de-chaussée une longue salle (le futur entrepôt de soie laquée), isolée des communs à l'arrière par une petite cour [...] L'édifice est percé en son milieu d'un 'puits céleste' d'où la lumière dévale. Un grillage tendu entre les deux corps de bâtiment en bloque l'accès. Le puits de lumière est suffisamment large pour accueillir un couple de gibbons. Leurs couinements perçants découragent d'éventuels visiteurs indésirables. (Moï 69-71)

Cette maison bâtie en se cachant derrière l'astucieux trompe-l'œil donne l'image d'un lieu de culte quelconque et apparaît destinée à dissimuler l'existence de ses habitantes (la mère, la sœur de la narratrice et la narratrice elle-même) au monde extérieur. L'expression « les profondeurs du boyau » lui donne même une image animalesque et ténébreuse. Par ailleurs, il nous semble aussi intéressant d'évoquer la forme géographique du Vietnam qui s'étale du nord au sud en formant une longue ceinture étroite. Par un rapprochement de ces deux images, cette maison métaphorise l'image du pays où elle se trouve, le Vietnam. Le ton généralement lourd et sombre qui entoure la maison est compensé par un intru, un puits de lumière, nommé « puits céleste ». Les grillages qui séparent ce puits de lumière du reste, tout comme le Vietnam divisé entre le Nord et le Sud, éloignent deux univers. De plus, ce lieu est occupé par un couple de singes qui transgressent le silence et la pudeur imposés aux habitantes. Un jardin miniature en ce lieu, tel un espace médian, tente d'équilibrer le *yin* et le *yang* de deux univers déconnectés¹. Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard souligne la valeur symbolique qu'incarne un lieu miniaturisé dans l'imaginaire littéraire comme « un exercice de fraîcheur métaphysique » (Bachelard 150). À travers ce constat, Bachelard évoque une valeur symbolique indéniable de cette figure hors norme dans l'imaginaire romanesque. Voici la description du jardin miniature du puits de lumière dans le roman *Riz noir* :

L'agent immobilier et matrimonial n'a pas manqué de vanter avec empressement le paysage miniaturisé (rochers en ciment, lac et arbres nains), dans ce patio lumineux, entre les parties antérieure et postérieure de la maison. « Cela concilie le *yang*, le soleil de la façade, et le *yin*, la partie arrière de la maison éclairée par la lune. (Moï 119)

Les deux éléments, le *yin* et le *yang* comme deux parties de la maison qui séparent l'ensemble de cet habitat, sont maintenus équilibrés par la présence de ce jardin dont

1 À ce propos, François Cheng commente : « Au sein du Tao, le fonctionnement du Souffle est ternaire, en ce sens que le Souffle primordial se divise en trois types dont l'interaction régit l'ensemble des vivants, à savoir le souffle Yin, le souffle Yang et le souffle du Vide médian. Le souffle Yang incarnant la puissance active et le souffle Yin incarnant la douceur réceptive ont besoin du souffle du Vide médian - qui, comme son nom l'indique, incarne le nécessaire espace intermédiaire de rencontre et de circulation - pour entrer dans une interaction efficace et, dans la mesure du possible, harmonieuse » (Cheng 145).

l'existence semble primordiale afin de maintenir la paix. Ainsi, le déséquilibre quant aux habitants de cette maison selon la doctrine taoïste, l'homme incarnant l'élément *yang* et la femme celui de *yin*, paraît surmonté grâce à cette protection hermétique. Pourtant, la décision de Van, la mère de la narratrice, d'éliminer ce jardin miniature annonce une néfaste interruption de cet équilibre artificiellement maintenu jusqu'alors :

Dès la remise des clés, Van fait disparaître le jardin miniature. Le patio reste nu pendant deux ans, jusqu'à la germination spontanée d'une plante non identifiée. Les uns disent 'un cerisier', d'autres 'plutôt un mangoustanier', mais l'arbre gardera son secret jusqu'à la veille du Têt de l'année du Singe. Les fleurs écloses au mois de novembre de l'année passée cèdent leurs pétales à de minuscules fruits verts et alvéolés. Miên les reconnaît la première : 'Khê ! Khê !' Ce sont bien des caramboles, un signe de prospérité si on en croit la légende ... Le patio est finalement nettoyé de ses derniers gravats en honneur à la maturation du carambolier. (Moï 119-120)

Cette maison privée de l'équilibre entre le yin et le yang perd sa capacité d'impénétrabilité en ouvrant une nouvelle perspective symbolisée ici par la germination d'une graine de carambolier arrivée avec le vent. Les caramboles, dont la saveur est décrite par l'évocation sensorielle du mot « astringence » chez la narratrice, vont devenir le parfum évocateur d'une scène d'amour entre la narratrice et l'oncle Ba. Par ailleurs, dans son article intitulé « Meurtres sans préméditation », l'auteure Anna Moï constate que la présence de l'inceste ainsi que l'absence de la figure de père sont des caractéristiques saillantes de son écriture migrante².

Il faudrait souligner que la chaux, un élément dialogique entre deux espaces tout comme les arômes végétaux, se retrouve comme un élément important de la construction de ce Compartiment. Les murs et les plafonds de cette maison sont recouverts de chaux, et le cousin Long, un jeune criminel fugitif se cachant dans cette maison au début de 1968, provoque un incident avant-coureur de ce qui va arriver dans le pays et chez la narratrice :

Un incident mémorable marquera cette séance de peinture à la chaux : le cousin Long, dans une gesticulation chaotique, renverse le contenu d'un seau de chaux blanche sur sa tête et son corps avant de glisser à terre aussi brutalement que l'échelle, dans un fracas qui résonne encore dans ma tête.

Tout à coup, le blanc a exposé dans notre univers de soie laquée noire. Si le noir n'est jamais noir, le blanc ne l'est pas non plus : en songeant à cet incident, me reviennent en mémoire, des années plus tard, les anciennes strates d'ocre qui avilirent la surface immaculée. (Moï 121-122)

Cette scène de l'éclatement d'un seau de chaux est importante par son image de souillures blanches sur « l'univers de soie laquée noire ». La couleur noire, beauté emblématique chez Van, est souillée par la chaux blanche. Le long cocon sombre et profond va être privé de son confort et de sa paix. Annoncé par cette image de chaux explosant sur les soies laquées, le bouleversement de la paix dans le pays et dans cette maison arrive au moment festif du Têt (Nouvel An selon le calendrier lunaire) au début de l'an 1968. Les violents bombardements menacent cette maison dont la tâche était de

2 Dans son article « Meurtres sans préméditation », Anna Moï cite l'analyse de Tijana Miletic dans son livre *European Literary Immigration into the French Language : Reading of Gary, Kristoff, Kndera and Semprun* : « Pour ma part, j'accumule involontairement tous les critères de démarcation de la littérature translingue sans avoir jamais prémédité le meurtre de ma langue maternelle. Je plaide non-coupable. Il est bien vrai que je signe mes livres d'un pseudonyme, que dans la plupart de mes romans le personnage principal, quand il n'est pas mon alter ego (Xuân dans *Le venin du papillon*) possède un double (une sœur, une amie), que l'inceste est un thème récurrent, et qu'un père décède toujours » (76).

protéger ses habitantes par tous les génies architecturaux et occultes. Face à sa vulnérabilité, les habitants cherchent à camoufler ce lieu à l'aide de sacs de sable :

Nous sommes ensablés vivants... Sans préalable, un matin, le mur de la maison voisine explose, ses débris s'éparpillent dans notre puits de lumière. La cage d'oiseau est endommagée et le merle s'enfuit. Les gibbons n'y survivent pas. Ils sont enterrés sur place. Nous vivons volets fermés, et grâce aux lourds sacs de sable, je me sens protégée, dans ce tombeau où nous disposons de vivres, de literie, de bijoux. (Moï 100-101)

Par la présence des sacs de sable, les fenêtres de cette maison sombre perdent définitivement leur fonction d'ouverture à la lumière. Dans cette maison décidément coupée du monde extérieur, le seul moyen de communication avec l'extérieur s'avère le puits de lumière. À la suite des bombardements, cet endroit perd ses habitants, le couple de singes, seule transgression de pudeur et de silence dans ce faux temple. Dans ce décor menacé et assombri, un deuxième fugitif, un étudiant en médecine et révolutionnaire en fuite nommé Minh et Oncle Ba, s'y infiltrent quelques jours après le déclenchement de la guerre.

Dans *Riz noir*, l'évocation sensorielle, en étant un médium entre deux espaces, aide à réactualiser le douloureux souvenir chez la narratrice dans sa cellule. Selon Pamela Sing, les moyens sensoriels jouent un rôle important dans l'écriture migrante, et surtout l'odorat, l'ouïe et le toucher « permettent de rendre compte de la matérialité des expériences les plus intangibles » (Sing 283). Nous constatons que dans le *Riz noir*, l'odeur des fruits pourris que la narratrice inhale dans sa cellule devient un catalyseur qui évoque l'incident si difficilement ressassé par cette dernière :

La lune ardente nimbe les cheveux durs de Minh. 'As-tu toujours froid?' s'inquiète-t-il. Peut-être ai-je voulu aussi profiter du bain de lune. Ou peut-être avais-je froid. Tandis que le rythme de la musique se cadence et s'accélère, je me lève du guéridon en céramique et je m'approche de Minh, statique comme un bibelot ou la statue de Bouddha. Il est aussi immobile que la musique de Sibelius est tourmentée. 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, 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 128-129)

Dans ce décor, la lune, le symbole du yin, déborde sa nature habituelle en ayant des rayons et une « luminosité intense ». Elle est ardente, tout comme l'attirance impulsive ressentie chez la narratrice. La vue dérégulée par l'anormalité de cette lune, l'ouïe et l'odorat sont les seuls moyens de perception chez elle. Dans un souvenir ultérieur, cette dernière a recours à la puissance évocatrice de ces moyens sensoriels pour relater indirectement ce qui s'est passé cette nuit-là :

Quittant Minh, à l'extinction de la lune, j'étais retournée à ma chambre par le couloir du patio, en surplomb du petit jardin intérieur. Filtrant à travers les volets fermés, une odeur absente à l'aller effleura mes narines. Elle flottait pourtant déjà, discrète. À présent, mes sens exaspérés la percevaient, cette émanation acidulée des caramboles mûres.

J'imagine aisément la pellicule brillante des alvéoles, la molle résistance du fruit dans lequel les dents s'enfoncent, l'éclatement de la pulpe jaune, et l'écoulement du jus lapé avec gourmandise pour ne rien perdre de la saveur astringente et douce. (Moï 186-187)

L'odorat et le goût participent ici à évoquer le moment d'amour que la narratrice a eu avec Minh, appelé Oncle Ba. Selon Jean-Jacques Boutaud, sémiologue des signes alimentaires, « la reconnaissance des saveurs libère l'image [...] » (208), et le moment charnel partagé avec l'Oncle Ba est dissimulé dans cette image discursive d'un carambole mordu avec volupté. Pourtant, ce couple, comme le couple de singes, annonce une fin tragique incarnée par le goût acidulé et astringent des caramboles, fruits de l'arbre transporté par le vent en ce lieu, tout comme le fugitif lui-même. Cette union de la narratrice avec l'Oncle Ba, révolutionnaire, c'est-à-dire communiste, nous permet d'apercevoir la cause des actions militantes contre l'État du Sud que les deux jeunes lycéennes, la protagoniste et sa sœur, auraient accomplies avant d'être emprisonnées.

En outre, le tréfonds moral et politique de la jeune lycéenne est formé progressivement au sein de ce Compartiment. La mise en conscience d'une identité nationale, au-delà de l'occupation coloniale et dictatoriale, avait commencé par Van qui considérait les politiciens de Saïgon comme « des trafiquants de drogue » (Moï 67). Par ailleurs, il est important de souligner le refus de Van de suivre les valeurs confucéennes, considérées comme une forme d'incarcération pour les femmes, pour comprendre le choix politique et moral de la narratrice.

Après l'arrestation et l'exécution de Minh, suivies par l'emprisonnement de la narratrice, l'amour futile entre la narratrice et le fugitif oncle Ba survit dans son esprit, en se transformant en une prise de conscience d'une identité vietnamienne qui récusé les dominations coloniale et dictatoriale. C'est dans sa prison que la narratrice arrive à donner un sens à cette identité vietnamienne grâce au rassemblement des parts de ses actions. C'est pour cette raison qu'elle regrette paradoxalement ce lieu d'incarcération lorsqu'elle est libérée en 1970 dans le monde qu'elle avait récusé et récusé encore :

Dans l'espace laissé vide, j'ai accumulé de la clarté et des ténèbres. Aujourd'hui, il me reste à récupérer mon âme errante. Si vous la rencontrez, dites-lui que mon corps est intact, presque intact. Quelques plaies suppurent encore, mais j'ai le temps.

Quand j'aurai quitté cet endroit, je n'oublierai pas le parfum vacillant des fruits mûrs des anacardiés à la limite de la pourriture.

Des miasmes de ma chair sont restés ici, des traces de mes ongles, des gouttes de mon sang menstruel.

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. (Moï 236-237)

La clarté saisie par la narratrice entre des moments de ténèbres explique pourquoi le noir qui a brisé sa vue, voire même sa vie, devient un lieu d'évasion face à l'étouffement qu'elle a ressenti dans le confinement provoqué par un régime politique corrompu et une guerre fratricide absurde. Ainsi, sa vision limitée en ce lieu ténébreux a contribué à aiguïser ses moyens sensoriels qui, à leur tour, ont élargi sa capacité de perception de la valeur de ses propres actions. La narratrice tente de se raconter et de s'énoncer au-delà d'une barrière physique et idéologique. Dans ce processus, la clarté paradoxale de la ténébreuse prison sert de décor propice à former une identité personnelle et nationale. Dans son analyse de l'œuvre d'une écrivaine québécoise d'origine vietnamienne, Kim Thúy, Valérie Dusallant-Fernandes constate que l'écriture migrante lui permet notamment « [...] de rendre l'indicible lisible » (85) et cela est particulièrement vrai dans le cas d'Anna Moï.

* * *

À travers notre analyse des descriptions des espaces romanesques dans *Riz noir*, nous avons constaté que l'écrivaine use de descriptions d'espaces romanesques afin de faire évoluer la trame du récit. Par l'intermédiaire des évocations sensorielles, les descriptions de l'espace

deviennent les moyens dialogiques du tréfonds psychique de ce que la narratrice avait senti lors de ses actions avant son incarcération. Nous constatons que la « syntagmatisation de l'intérieur/extérieur », selon l'expression de Patrick Imbert (16), se réalise au sein du récit romanesque. L'intérieur invisible transparait dans l'extérieur figuratif. Les descriptions de l'espace jouent, ainsi, « un rôle narratologique décisif » pour citer l'expression de Gélinas-Lemaire (120).

Dans le monde romanesque d'Anna Moï, la prison dans laquelle la narratrice reconstitue morceau par morceau la trame de sa vie devient un lieu d'introspection qui la sauve de son abîme intérieur. Lieu favorable à évoquer ce voyage intérieur, cette prison ténébreuse joue paradoxalement le rôle d'éclairage qui permet à la narratrice de reconstituer son existence à partir des débris de sa mémoire.

MacEwan University

OUVRAGES CITÉS

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.
- Boutaud, Jean-Jacques. « L'esthétique et l'épiphanique : Traces figuratives de la saveur. » *Sémiotica* (2016): 203-229.
- Certeau, Michel de, Luce Giard, and Pierre Mayol. *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard, 1994.
- Cheng, François. *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel, 2006.
- Dusaillant-Fernandes, Valérie. « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy. » *Women in French Studies* Volume 20 (2012): 75-89.
- Gélinas-Lemaire, Vincent. *Le Récit architecte, cinq aspects de l'espace*. Paris : Classiques Garnier, 2019.
- Imbert, Patrick. « Multiculturalisme, violence fondatrice et récit : Girard, Greimas et Kymlicka. » *Rencontres multiculturelles : imprévus et coïncidences*. Ed. P. Imbert. Ottawa: Université d'Ottawa, 2013. 15-45.
- Moï, Anna. *Riz noir*. Paris : Éditions Gallimard, 2004.
- . « Meurtres sans préméditation. » *Journal of Multidisciplinary International Studies* Vol. 15, No. 1 /2 (August 2018):72-76.
- Paterson, Janet M. « Identité et altérité : littératures migrantes ou transnationales? » *Interfaces Brasil/Canada, Rio Grande* 9 (2008): 87-101.
- Sing, Pamela. « Migrance, sensorium et translocalité chez Ying Chen et Kim Thúy. » *International Journal of Francophone Studies* Volume 16 Number 3: 281-301.