

---

# À l'ombre des cages à tigres : imaginaire décolonial et représentation du corps féminin dans *Riz Noir* d'Anna Moï

Aurélie Chevant  
Harvard University (USA)

Cet article analyse les épistémologies décoloniales dans *Riz Noir* (2004), premier roman d'Anna Moï. Reprenant à son compte la définition d'Emma Pérez de l'imaginaire décolonial, comme s'inscrivant entre le colon et le colonisé (1999 : 7), il établit que l'écriture de Moï se place à la croisée des histoires et littératures françaises et vietnamiennes. Dans *Riz noir*, l'auteure utilise l'histoire vraie de deux sœurs vietnamiennes, Tan et Tao, emprisonnées sur l'île de Poulo Condor pendant deux ans. Se focalisant sur diverses formes et expressions du corps féminin, Moï permet d'ouvrir un espace de redéfinition de la femme vietnamienne et de sa place dans l'histoire du Vietnam, à la croisée du trauma individuel et de la tragédie historique internationale.

Anna Moï est née à Saïgon en 1955 dans la partie sud d'un Vietnam en pleine guerre et décolonisation française. Éduquée dès son plus jeune âge dans des écoles françaises, elle émigre vers la France en 1973 à la fin de ses années au Lycée Marie Curie. Elle s'intéresse par la suite à l'industrie du textile et travaille en tant que créatrice de mode à Paris et Bangkok dans les années 1980. En 1992, elle retourne habiter dans sa ville natale. Parmi ses critiques, Lily Chiu (2008 : 94, 105), s'appuyant sur la théorie du mimétisme coercitif<sup>71</sup>, soutient que Moï utilise la nostalgie culturelle des stéréotypes coloniaux tels que la congai et le montagnard dans le but d'attirer, en France, l'attention d'un

---

<sup>71</sup> Pour Rey Chow, les auteurs, dans leur autobiographie, qui feignent une écriture ethnique en réaction à la pression sociale faite sur eux afin de remplir un certain rôle ethnique, accomplissent une forme de mimétisme coercitif et permettent donc à la culture hégémonique de maintenir des stéréotypes ethniques (2002 : 107).

lectorat néocolonial. Toutefois, il est très restrictif, voire incorrect, de définir l'écriture de *Moï* comme une simple reproduction de stéréotypes. Je propose, au lieu de cela, d'analyser l'écriture et les épistémologies décoloniales dans *Riz Noir*, premier roman de *Moï*, comme ouvrant un espace entre les cultures et permettant un nouveau regard sur l'histoire du Vietnam et de ses femmes.

En effet, dans son premier roman, *Moï* porte une attention particulière à la réécriture de l'histoire du Vietnam, de sa diaspora, et en particulier de ses femmes. Le projet littéraire de *Moï* nous semble rejoindre la théorie qu'Emma Pérez a développée autour des histoires chicanas. Dans *The Decolonial Imaginary*, cette historienne étudie l'influence de la pensée coloniale sur le développement de l'histoire et de l'historiographie chicana, et établit le concept d'imaginaire décolonial comme projet politique de reconceptualisation de ces histoires subalternes (1999 : 4). L'idée est que toute histoire subalterne suit l'histoire traditionnelle qui tente de couvrir tous les silences ou les 'trous' historiques. Ces 'trous' perturbent le fil linéaire du temps et ouvrent un espace de rupture. Ce qui est « décolonial » s'inscrit, par conséquent, dans cet espace, entre le colonial et le postcolonial, comme une alternative à ce qui a été inscrit dans l'histoire traditionnelle. L'imaginaire sert à décrire, quant à lui, les identités fragmentées du colon et colonisé. Ainsi, l'imaginaire décolonial représente un espace interstitiel où des dilemmes sociaux et politiques sont négociés et où les identités de l'opprimé et de l'opresseur sont constamment changeantes (1999 : 6-7). En utilisant cette définition de l'imaginaire décolonial (1999 : 7) je postule que l'écriture de *Moï* se place à la croisée des histoires et littératures françaises et vietnamiennes et ouvre un espace pour replacer les femmes vietnamiennes dans l'histoire du Vietnam et dans le monde francophone. Dans *Riz noir*, l'auteure utilise l'histoire vraie de deux sœurs vietnamiennes, Tan et Tao, emprisonnées sur l'île de Poulo Condor pendant deux ans. Se focalisant sur les diverses formes et expressions du corps féminin, *Moï* représente la voix et présence des femmes vietnamiennes dans l'histoire du Vietnam et redéfinit leurs rôles et stéréotypes.

Le roman de *Moï* s'inscrit à la croisée de différentes traditions littéraires : une tradition française et une tradition vietnamienne. Établissant son récit dans une période de tortures et de massacres

relativement peu connue de l'histoire du Vietnam<sup>72</sup>, Moi indique sa volonté d'inscrire l'expérience des femmes vietnamiennes dans les deux traditions tout en replaçant cette partie de l'histoire vietnamienne dans le paysage littéraire francophone. Comme Pérez l'a mentionné, « history, after all, is the story of the conquerors, those who have won. The vanquished disappear » (1999 : XV). L'histoire du Vietnam est en fait une histoire d'hommes : chinois, français, japonais, américains, et vietnamiens. Dans son étude sur l'héritage féminin du Vietnam, Van Ky Nguyễn explique :

When one takes a close look at Vietnamese society, one may be startled by the paradoxical status of women : their low social representation, or absence thereof, and their actual place in society, testified to by history and confirmed by legends, or even their preeminence in some oral traditions and symbolic representations. Does one not say in Vietnamese : “When the enemy is at the gate, the woman goes out fighting” (Giac den nha dan ba phai danh) ? ... A good many of them had not yet had time to savor the taste of love before falling into the oblivion of history. (2002 : 87)

L'héritage féminin du Vietnam est peu connu dans le pays et à l'étranger, car toutes les sources témoignant du rôle et de la présence des femmes au Vietnam étaient principalement des sources orales. Seuls certains vestiges de ces mythes et du folklore vietnamiens nous permettent d'obtenir une brève idée de l'héritage matrilineaire vietnamien. Au Vietnam, l'histoire, que le peuple apprend et connaît, a commencé à être écrite par des érudits confucéens qui étaient les premiers à transcrire la littérature folklorique et les règles gouvernementales en chinois. Ainsi, la base culturelle du peuple aussi bien politique que sociale était, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le Confucianisme (De Francis, 1977 : 155). Cette influence, qui a commencé avec l'incorporation du Vietnam dans la Chine impériale autour de 111 av. J.-C., a dicté des règles de conduite pour les femmes qui sont encore visibles dans la société contemporaine. Les Quatre Vertus (*tu duc*) étaient et restent les principales règles à suivre. Ngo Thi Ngan Binh explique que *Cong* enseigne à la femme à être travailleuse et respectueuse du travail des autres ; *dung* lui apprend à maintenir une apparence physique humble et immaculée en toutes circonstances ; *ngon* lui explique comment refreiner des émotions trop fortes comme la jalousie ou la colère ; et *hanh* se focalise sur la beauté intérieure (la

---

<sup>72</sup> Il s'agit des événements ayant eu lieu entre 1962 et 1970, période d'intensification du conflit entre le Nord communiste et le Sud aidé par les Américains, après l'indépendance de l'autorité française.

dévotion, la gentillesse, la piété filiale, et la loyauté) (2004 : 50-51). L'exemple parfait de ce modèle féminin est le poème de Kim Van Kiêu, œuvre fondatrice du peuple vietnamien et écrite au XIX<sup>e</sup> siècle par Nguyễn Du. Cette épopée du devoir filial et de l'exil de son héroïne éponyme est connue dans toutes les couches sociales. Influencée par le bouddhisme, Kiêu épouse néanmoins les valeurs confucianistes de devoir filial, de devoir envers le souverain, et de respect des engagements. Selon George Van Den Abbeele, ce texte serait une allégorie des souffrances du Vietnam, pays dont le peuple a constamment connu la séparation, la perte et l'exil (2009 : 324). Bien que ce poème ait pour personnage principal une femme, il n'en est pas pour autant féministe en ce qu'il présente une femme soumise au système social et à la fatalité.

Au premier abord, *Riz noir* pourrait avoir des airs de Kim Van Kiêu : l'héroïne est jeune et elle semble se sacrifier pour son pays ; elle doit subir l'exil dans la prison de Poulo Condor et elle vit une vie d'épreuves douloureuses. Cependant, l'auteure nous présente un personnage principal élevé par une mère célibataire qui a son propre commerce de soie et qui lui enseigne, ainsi qu'à sa sœur, à ne pas se fier aux principes du Confucianisme :

Soyez différentes, ne vous conformez pas, méprisez le confucianisme, allez le plus loin possible. Aucun homme n'est présent pour nous rappeler les dogmes de Confucius, le philosophe pour qui l'absence de talent, chez une femme, est synonyme de vertu. Personne à qui vouer le culte de l'obéissance et de la hiérarchie. (2004 : 45)

Très tôt, Tan a pris conscience de ces règles et elle a pu développer une perception de sa féminité de manière plus informée et plus libre. Sa mère les a également poussées à faire du judo en expliquant que « le judo n'est pas un sport de combat mais de défense » (2004 : 60). Ainsi, le corps féminin est perçu comme un outil d'adaptation et de protection, de force, et non pas un objet passif et obéissant. Tan a appris rapidement que le corps était voué à une utilisation active et réfléchie.

De plus, l'auteure continue à déconstruire les stéréotypes féminins confucéens quand elle associe la fin de l'enfance de Tan à l'immolation du moine bouddhiste, Thich Quang Duc, le 11 juin 1963. La narratrice est témoin de ce tragique spectacle au milieu d'un carrefour très fréquenté de Saïgon :

La chaleur est extrême, et le bitume est en fusion. Je ne prie jamais, et, quand les bonzes psalmodient, je me contente d'écouter leurs incantations. Mais les vibrations du gong, comme une respiration, ont gonflé ma

poitrine et dilaté mes veines. Comme la respiration parallèle d'un autre corps dans mon corps. Un autre sang dans mon sang. (2004 : 63)

La symbiose entre une femme vietnamienne et un moine bouddhiste est un symbole de double altérité. L'Autre est à la fois la narratrice et ce moine qui est une victime supplémentaire de l'histoire vietnamienne. Ce mélange de deux êtres opprimés pousse le récit encore plus dans l'imaginaire décolonial. Tout comme Pérez l'a expliqué, « one negotiates within the imaginary to a decolonizing otherness where all identities are at work in one way or another » (1999 : 7). Toutes les identités se mélangent afin de changer l'historiographie établie. Dans l'imaginaire décolonial, le corps est montré de manière à remettre en question le statut de celui-ci dans une histoire écrite par des hommes pour une cohésion nationale autoritaire. En décrivant l'imperturbabilité et le dévouement du moine, le récit remet en question des modèles autoritaires comme le gouvernement du Sud qui essayait de réduire au silence les religions autres que le catholicisme. L'immolation silencieuse du moine peut également symboliser le silence historique fait sur la lutte des bouddhistes et des femmes au Vietnam.

L'épisode du moine et de la fin de l'enfance de la narratrice intervient à la fin de la deuxième partie du roman et établit la transition vers la troisième partie « L'année du singe », qui se focalise sur l'éveil à la sexualité de la narratrice pendant l'Offensive du Têt de 1968. Cette campagne militaire de 1968 a été lancée par le Viet Cong et le Vietnam du Nord contre le Sud et les Américains. La vie quotidienne de Tan se résume aux bombardements et à la réclusion dans la maison familiale :

Est-ce mon impatience exacerbée de vivre autre chose, un nouveau commencement ? Est-ce l'adolescence, ces si longs débuts, cette impression d'inassouvissement ? L'attente forcée entre les murs aveuglant aiguise mon sentiment d'être en veille. Tous mes sens sont stimulés, et mon corps en effervescence. Je me sens comme un être privé de vue, aux abords d'un espace délimité par le toucher et l'ouïe. Je me sens indignée en ce début d'année. (2004 : 95)

L'histoire du Vietnam est vécue à travers la perception d'une femme ; c'est par le biais de sa sexualité fleurissante que le lecteur comprend les changements historiques. Un espace s'ouvre alors ici pour insérer la voix et la sexualité des femmes dans des mouvements de l'histoire officielle. De plus, Moï met en avant l'agitation de Tan et son histoire d'amour avec Minh, un étudiant révolutionnaire :

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. (2004 : 99)

Dans ce passage, Moï redonne le pouvoir au désir de la narratrice. Pérez appuie son discours de l'imaginaire décolonial et du désir féminin sur les théories de Foucault et de De Lauretis. Elle mentionne notamment l'importance du pouvoir sur le désir et précise que « *lodged in this repressive society is power — power over desire, a power to police desire, to remake the deviant into the “normal”* » (1999 :123). Contrairement aux volontés du pouvoir dominant d'effacer la place et le désir de la femme des récits historiques, le corps et le désir de la narratrice s'affichent ici clairement. Le corps n'est pas réduit au fatalisme de la guerre, et il s'ajoute au cycle de la terre et de l'univers. L'importance de la musique de Sibelius indique la nécessité de l'art, de la création, et du mysticisme dans l'expérience de la guerre. Dans l'encyclopédie de l'Agora, les symphonies de Sibelius, selon Léo-Pol Morin, évoquent « tantôt en couleurs brillantes et fortes, en rythmes vigoureux et nerveux, en sonorités éblouissantes, tantôt en tableaux d'un mysticisme suggestif, les grands héros de l'épopée nationale et des légendes mythologiques de la Finlande ». L'œuvre de Sibelius serait le symbole d'une « époque héroïque où la Finlande a combattu pour la liberté et la justice » (« Sibelius Jean », 2014). En associant le désir de la narratrice à la musique de Sibelius, Moï invoque l'importance des émotions fortes de la femme et peut-être aussi l'importance d'un retour à l'héritage matrilinéaire du Vietnam. Cela pourrait se vérifier dans le surnom donné plus tard aux deux sœurs, « filles de Dragon » (2004 : 113), symbolisant le mythe d'origine du Vietnam et l'importance de la matrilinéarité<sup>73</sup>. De plus, dans ce passage, l'initiation sexuelle est rattachée au nouveau cycle lunaire qui, dans beaucoup de cultures, est une représentation du primitif, de la féminité, et de la fécondité.

Parallèlement à l'accent mis sur le désir dans le récit, l'auteure montre le remodelage constant du corps féminin. Contrairement à une image immaculée, lisse, et silencieuse de la femme selon Confucius, ou

---

<sup>73</sup> « This legendary story is testified to in the common phrase, known to every Vietnamese, *Cong rong, chau tien*, “Children of the dragon, grandchildren of the fairy”, a proud epithet that the Vietnamese have bestowed upon themselves to legitimize their origin » (Nguyên, 2002 : 89).

bien encore à la congai exotique et sauvage, restes de l'imaginaire colonial français<sup>74</sup>, Moï expose un corps féminin en constante renaissance et transition, s'adaptant aux tortures, et imposant son désir, sa présence, et son rythme cyclique imperturbable. Un des premiers souvenirs de la narratrice évoque comment elle a été arrêtée à Saigon, accusée de faire partie du mouvement communiste, et comment elle a été torturée dans la villa Mai-Phuong avant d'être envoyée en prison : « Des fils nus entortillés autour d'une matraque y sont reliés. L'arme ainsi électrifiée est appliquée sur les doigts, les oreilles, sur le bout des seins, introduits dans la bouche ou dans le vagin » (2004 : 25-26). Le corps féminin est décrit de manière découpée : le lecteur n'en découvre que les extrémités, les parties les plus sensibles et intimes. L'auteure expose un corps morcelé pour montrer la dépossession du corps vécue par ces femmes lors de la torture. Il y a une perte d'individualité associée à une sorte de simulation de pénétration sexuelle, violente et sadique, pratiquée par ces hommes. Néanmoins, à la fin de ce chapitre, la nuit suivant cette scène de torture, la narratrice se réveille car « du sang ruisselle le long des cuisses » (2004 : 34). La première partie du roman, intitulée « Capture », se termine sur ce constat : « le sang coule toute la nuit, le lendemain, et deux jours de suite. J'ai eu mes premières règles » (2004 : 35). Même si ce sang peut être lié aux tortures, il est principalement le symbole d'un cycle hormonal féminin inaltéré. Il semblerait donc qu'en dépit du pouvoir masculin et des violences faites au corps féminin, celui-ci se construit et reconstruit constamment au sein du récit.

De plus, les souvenirs de la narratrice sont évoqués depuis le bain où elle a été emprisonnée avec de nombreuses femmes. Dans son étude sur la poétesse Luz María Umpierre et sur sa critique de l'ordre dominant des corps, Mayra Rivera Rivera explique que la représentation du corps sert à véhiculer les idéaux faussés d'une identité nationale pure et homogène (2012 : 218-219). Selon elle, en littérature, la ville fortifiée symbolise une structure qui contraint et régule les fonctions identitaires et, par extension, qui montre les idéaux fermés de l'identité nationale et une obsession pour l'hétéro-normativité (2012 : 214- 215). Afin de résister à ce regard dominant, le corps doit donc apparaître sous des formes multiples afin de démontrer qu'il est formé et déformé en fonction de son inscription dans la multitude de contextes sociaux qui

---

<sup>74</sup> Pour une analyse détaillée et complète du stéréotype colonial de la femme vietnamienne, voir : Yee, Jennifer. 2000. *Clichés de la femme exotique*. Paris : L'Harmattan.

existent. Dans l'histoire de Moi, il est possible d'identifier le bagne comme ce lieu fermé, symbole des valeurs d'hétéro-normativité et d'une identité nationale uniforme. Les responsables de l'ordre sont des hommes et leurs prisonniers sont en majorité des femmes (ou du moins, deux fois plus nombreuses que les hommes<sup>75</sup>). Dans cet espace délimité par un pouvoir masculin, ces femmes perdent tout sens d'individualité et deviennent éphémères, transformées en sons voire même en échos : « Que les murs de prison résonnent ! Je distingue les sons aigus des trémolos féminins, les vociférations des gardiens, les coups sourds des matraques sur le dos... Je sais déjà que la cellule sera, tout le temps que je resterai ici, un incubateur d'échos » (20004 : 22). Malgré cela, les femmes brisent ce silence et apprennent à se réapproprier ce lieu de séquestration et à affirmer leur présence dans ce monde restrictif. Une des prisonnières, Phuong, est un parfait exemple de cela.

Le lecteur la découvre à travers la description de son bras (qu'elle a amputé elle-même après avoir reçu un éclat d'obus) et de ses cicatrices rouges boursoufflées (2004 : 103). La narratrice précise que Phuong a dû abandonner son enfant pendant la guerre :

Elle ne parle jamais de l'enfant qu'elle a porté. Les enfants n'ont pas beaucoup de place dans une guerre. Quand c'est possible, les bébés des combattantes du Sud sont acheminés vers le Nord, où ils sont recueillis par des familles d'accueil. Le bébé de Phuong est peut-être à Hanoi, ou à Haiphong, relativement en sécurité s'il n'y a pas de bombardements. Est-ce déjà un enfant ? (2004 : 104)

Phuong apparaît comme un modèle de femme amoindrie, d'une part parce qu'elle est physiquement diminuée et, d'autre part, parce qu'elle a failli à son devoir maternel. Le lecteur est partagé entre un sentiment de rejet social envers la « combattante » qui a fait le choix de la lutte au lieu de la maternité, et un sentiment de compassion pour la femme qui a presque tout perdu à cause de la guerre. Pourtant, trois chapitres plus loin, Phuong est dépeinte comme une guerrière dont le « corps athlétique semble moulé d'une matière inaltérable qui refuse de se dégrader » (2004 : 120). Bien que changé par la guerre, son corps reste fort et énergique. De plus, Phuong pratique le tai-chi à l'intérieur de sa minuscule cellule de prison :

Pondérant l'équilibre du corps sur un pied ou l'autre, ses jambes et son bras intact découpent ensuite l'espace en blocs géométriques,

---

<sup>75</sup> La narratrice décrit son arrivée en bateau au bagne : « Quatre cent femmes. Deux cent hommes » (2004 :6).



conformément aux enseignements du tai-chi, tandis que ses yeux se ferment sur les haies de bambou de son village près de Bac Lieu. (2004 : 121)

Même s'il lui manque un membre, Phuong est capable de modifier l'espace dans lequel elle est emprisonnée, et, avec ses mouvements contrôlés, de projeter son énergie corporelle pour se réapproprier les mouvements de l'univers. Le corps n'est ni immobile ni immuable. En outre, le tai-chi serait un amalgame des principes néo-confucianistes des arts-martiaux, des principes taoïstes d'harmonie yin-yang, et du bouddhisme des moines Shaolin. En choisissant cette pratique, Phuong s'insère dans une tradition multiple en constante évolution et bouleverse toute définition préconçue d'une femme vietnamienne. Elle s'oppose aux discriminations politiques d'un pouvoir masculin grâce à sa créativité et sa capacité mentale à se projeter dans sa terre natale.

En effet, l'auteure, en nous offrant des conceptions relativement variées de l'expérience féminine, ouvre un nouvel espace de l'identité de la femme vietnamienne. Dans la quatrième et dernière partie du roman, les prisonnières se révoltent pour faire libérer les bébés. Des officiers leur jettent de la chaux pour arrêter leurs plaintes, ce qui provoque des brûlures de la peau. La narratrice remarque : « des stigmates commencent à apparaître, dès le deuxième jour, pour me rappeler ma mortalité. L'épiderme, détruit par la chaux, pèle par lambeaux » (2004 : 107). Deux chapitres avant celui-ci, la narratrice avait mentionné l'utilisation de la chaux pour purifier sa maison à l'occasion de la célébration du Têt. Même si la chaux semble être, dans le passage ci-dessus, une forme de punition, le renouvellement de la peau fait écho au processus de purification du Têt. Avec cette connexion entre les deux passages, la description du corps féminin indique l'oppression, mais encore plus la force des femmes qui s'adaptent à leur corps meurtri. La narratrice, tout en observant les cicatrices de son corps et en acceptant sa mortalité, reconnaît qu'elle est toujours vivante et que son corps fonctionne toujours en dépit des tortures et des conditions de vie destructrices en prison. En transformant ce statut de victime, Moi crée un espace pluriel où le corps féminin est symbole de transformation et de renouvellement.

De plus, dans ce milieu hostile et masculin de la prison, il reste quand même une solidarité entre tous ces corps féminins fragilisés. Même si le corps de Phuong semble affaibli dans sa 'féminité', il est capable d'offrir une sorte de confort maternel à Tan : « Entre les corps tièdes de Tao et de Phuong, je me sens comme un bébé emmaillotté,

mais parfois aussi comme un forcené en camisole » (2004 : 104). Comme l'explique Mayra Rivera Rivera,

at its most fundamental level, bodies are constituted, understood, and experienced in relation to others – not only to those others under whose gaze we feel the power of social controls but also those familiar bodies among which we first learned to see ourselves as individuals. Physically and cognitively, bodies are shaped by other bodies and through them they are marked by their meanings in society. (2012 : 219-220)

Vivant en prison sous l'autorité d'un système qui la fait taire, Tan ressent les effets de cette claustrophobie et de l'emprisonnement à travers la présence d'un cycle hormonal incessant qui rappelle le manque ou la blessure. Or, parce que ces femmes autour d'elle utilisent leur environnement de manière créative, Tan arrive à se sentir comme un bébé, symbole d'une renaissance potentielle. Toutefois, la narratrice évoque le sentiment de folie qui émane de cette situation. Dans son étude sur les femmes et la folie, Phyllis Chesler explique que « ce que nous considérons comme « folie », qu'elle apparaisse chez les hommes ou chez les femmes, est soit la représentation du rôle dévalué de la femme, soit le rejet total ou partiel du stéréotype du rôle sexuel » (1975 : 66). Entourée de tous ces corps, la narratrice a conscience de l'ambiguïté de sa situation : elle ressent à la fois la bienveillance protectrice de ce cocon féminin, et le carcan aliénant des stéréotypes féminins. Tous ces corps féminins à fleur de peau montrent ainsi les multitudes d'expériences de la femme vietnamienne : la perte et le manque tout comme la renaissance et la création.

Toutes ces images du corps en sang, torturé, avorté culminent pour arriver à la fin de ce qui semble être la fermeture de la boucle mémorielle du roman. Le lecteur se rend compte que les premières règles supposées de la narratrice étaient en fait une fausse couche. Dans le dernier chapitre, les souvenirs personnels de la narratrice (de la perte d'un enfant et du bien-aimé) se mélangent aux souvenirs des victimes des cages à tigre<sup>76</sup> et de la guerre. La narratrice se demande : « Dans une guerre, ne sommes-nous pas tous des criminels ? Ne sommes-nous pas tous innocents ? » (2004 : 173) Cette question s'applique tout particulièrement au rôle de la représentation des corps des victimes de la guerre. D'un côté, la photographie libère les victimes, tout comme Tom Harkin, un journaliste américain, l'a fait lorsqu'il s'est rendu à la prison

---

<sup>76</sup> Dans le bagne de Poulo Condor, les prisonniers étaient séquestrés dans des cachots en béton, d'à peine 2 mètres carrés de surface et dont le plafond était une grille métallique.

en 1970 et a réussi à publier des photos illégalement prises. Cette publication est, en réalité, parue en 1970 dans le magazine *Life* et est considérée comme l'un des premiers reportages authentiques sur l'atrocité des cages à tigres. À ce moment-là, ces corps participent à l'entreprise d'écriture critique et du journalisme activiste. Cependant, ce passage sur Tom Harkin est suivi, dans le roman, du souvenir de la mort de Minh, l'amoureux de la narratrice :

Minh est-il la soixante et onzième victime ? Son exécution est enregistrée en direct par une télévision américaine. Un photographe est également sur place, et sur la photo agrandie, la balle propulsée hors du crâne est visible... À Saïgon, les images reviennent en boucle et, à la fin, ce qu'on voit sur l'écran n'est plus une personne – un fils, un frère, un amant – mais une bête sacrifiée aux démons. (2004 : 174)

Comme les corps des prisonniers et de Minh sont capturés par une forme de média occidentale et représentés dans les télévisions et magazines vietnamiens et internationaux, ils deviennent alors l'image officielle de l'opprimé qui va renforcer les dichotomies coloniales du capitalisme contre le communisme, de l'oppresseur contre le libérateur, et de l'Occident contre l'Orient. Cela démontre le danger d'une photographie comme celle-ci et du journalisme s'ils sont manipulés par les média occidentaux à des buts voyeuristes. Moï essaie d'affirmer ici sa place à la croisée des cultures tout comme le suggère la théorie de l'imaginaire décolonial. Pour Pérez, le danger de toute littérature, en particulier sur l'histoire des femmes venant d'anciens pays colonisés, est de « potentially descend into the pitfalls of coloniality when systems of thought remain unchallenged » (1999 : XVII). De même, Moï veut mettre au grand jour des événements de l'histoire vietnamienne et témoigner pour toutes les voix qui ont disparu, tout en restant consciente en permanence des dangers que cela pose en termes de voyeurisme et d'oppression coloniale.

Dans les derniers mots de la narratrice, Moï semble préciser son projet d'imaginaire décolonial :

Les Américains ont des rêves de morne plaine. Je n'ai pas le même rêve. Dans mes rêves, les rizières verdoient, les forêts sont impénétrables, les bêtes sont féroces et les fleurs carnivores (...) Il faudra du temps pour comprendre de nouveau le monde des vivants et des héros. (2004 : 176)

L'auteure mentionne la transmission de l'histoire et comment se forment les idées d'une culture ou d'un pays en fonction des tensions politiques. Comme le dit Pérez, « political borders, geographic boundaries, and discursive categories have shaped late-twentieth-century

historical knowledge » (1999 : 3). L'histoire du Vietnam s'apprend encore, dans un contexte occidental, à travers son rapport aux États-Unis. Aujourd'hui, l'imaginaire décolonial consiste à retrouver les héros du Vietnam et à aller aux sources de ce qui forme son peuple et sa culture ; il s'agit de retourner au plus profond de la culture afin d'en retrouver ses atouts et forces au lieu de constamment percevoir l'histoire du pays dans un rapport de forces avec les puissances occidentales, et dans une position de victime des Américains et des Français. Pérez mentionne également que « adapting stereotypes – for example, women as wives and mothers – reveals more about what is unsaid and unthought than about gender itself. The stereotypes serve to produce particular systems of thought » (1999 : 12). La fin du roman de *Moi* peut servir encore de contestation du stéréotype féminin :

Je ne sais plus quoi faire de mes rêves. Je ne sais pas si les secousses électriques ont définitivement sclérosé les parties de mon corps où la vie se féconde (...) 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... 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. (2004 : 176-177)

La narratrice reconnaît, en effet, sa potentielle incapacité à remplir son rôle « biologique » et semble accepter son corps fragilisé. Néanmoins, contrairement aux stéréotypes de la femme faible et inférieure, elle attend un renouveau et la guérison de ses blessures. Elle ne sait ni comment ni si elle sera un jour capable d'aimer quelqu'un d'autre ou d'avoir un autre enfant, or elle n'a aucune peur car son corps changera et se transformera. Parce que son corps a été remodelé au contact des corps d'autres femmes emprisonnées dans les cages à tigres, elle a fait la paix avec la perte d'attributs féminins tels que les ongles et le sang des menstruations. Elle remarque aussi qu'une part d'elle est nostalgique de son temps passé dans la prison car cela lui a permis de construire une nouvelle forme d'elle-même et une capacité à s'adapter à la famine, à la souffrance et à l'isolement. Le sable blanc et les murs noirs font écho à la dualité vue précédemment : comme ce contraste symbolise en même temps la liberté et la séquestration, ou bien encore le rêve exotique et le cauchemar, le corps féminin, par extension, modèle la multitude d'expériences, de formes, et de rôles socioculturels et politiques. *Moi* ouvre un espace pour rappeler des moments tragiques et méconnus de

l'histoire vietnamienne d'un point de vue féminin ; le fait que ce roman se conclut sur la présence du corps féminin dans sa nature brute (ongles, menstruations), affiché sans tabou, et sur le paradoxe du désir vague ou regret attendri pour cette expérience atroce montre bien la volonté de créer une nouvelle représentation de l'expérience féminine dans l'histoire vietnamienne.

Le premier roman d'Anna Moï exprime ainsi cette obsession à démontrer que les choses ne sont jamais ce qu'elles semblent être (2011 : « Genèse de *Riz Noir* »). En réécrivant la tragédie historique du Vietnam et les destins individuels des sœurs Tan et Tao, Moï offre une alternative à l'histoire connue du Vietnam : elle ouvre un espace de remise en question du silence fait sur ce passage de l'histoire et sur le rôle des femmes vietnamiennes, et, de cette manière, commence un dialogue sur l'héritage matrilineaire du Vietnam. Moï continue son entreprise de l'Imaginaire décolonial à travers deux autres romans, *Rapaces* (2005) et *Violon* (2006), dans lesquels la réécriture de l'histoire coloniale et la représentation d'un entre-deux géographique et linguistique permettent au lecteur de remettre en question la définition de l'identité de cet Autre colonial et postcolonial.

---

## Ouvrages cités

- CHESLER, Phyllis. 1975. *Les Femmes et la Folie*. Paris : Payot.
- CHIU, Lily V. 2008. The Return of the Native : Cultural Nostalgia and Coercive Mimeticism in the Return Narratives of Kim Lefèvre and Anna Moï. *Crossroads : An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* 19.2, 93-124.
- CHOW, Rey. 2002. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York : Columbia University Press.
- DE FRANCIS, John. 1977. *Colonialism and Language Policy in Vietnam*. The Hague, The Netherlands : Mouton Publishers.
- MOÏ, Anna. 2004. *Riz Noir*. Paris : Gallimard.
- . 2005. *Rapaces*. Paris : Gallimard.
- . 2006. *Violon*, Paris : Editions Flammarion.
- . 2011. *Riz Noir : guide pédagogique*. SCEREN : CNDP-CRDP.
- NGO Thi Ngan Binh. 2004. The Confucian Four Feminine Virtues (*tu duc*) : The Old Versus the New – *Ke thua* Versus *phat buy*. *Gender practices in Contemporary Vietnam* Lisa Drummond et Helle Rydstrom (eds). Singapore : Singapore University Press. 47-73.
- NGUYỄN Van Ky, 2002. Rethinking the Status of Vietnamese Women in Folklore and Oral History. *Việt Nam Exposé : French Scholarship on Twentieth-Century Vietnamese Society*. Gisèle Bousquet et Pierre Brocheux (eds). The United States of America : The University of Michigan Press, 2002. 87-107.
- PÉREZ, Emma. 1999. *The Decolonial Imaginary : Writing Chicanas Into History*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.
- RIVERA RIVERA, Mayra. 2012. Thinking Bodies : The Spirit of a Latina Incarnational Imagination. *Decolonizing Epistemologies*. Ada Maria Isasi-Díaz et Eduardo Mendieta (eds). New York : Fordham University Press. 207-227.
- « Sibelius Jean ». *Encyclopédie de l'Agora*. 01 avril 2004. En ligne. 16 mai 2014. [http://agora.qc.ca/dossiers/Jean\\_Sibelius](http://agora.qc.ca/dossiers/Jean_Sibelius).
- VAN DEN ABBEELE, Georges. 2009. Gender, Exile and Return in Việt-Kiêu Literature, *Transnational spaces and identities in the francophone world*. Hafid GAFAITI, Patricia M E Lorcin, et David G Troyansky (eds).

Lincoln : University of Nebraska Press. 321-343.