

ENJEUX ET MODALITES DES RUPTURES DANS LA TEMPORALITE ROMANESQUE : L'EXEMPLE DE *RIZ NOIR* D'ANNA MOÏ

Le présent article a pour objectif d'illustrer les enjeux de la temporalité dans le roman *Riz noir* d'Anna Moï, romancière française d'origine vietnamienne. Il s'agit d'un roman historique, publié en 2004 chez Gallimard et se référant à la guerre du Vietnam. Il accorde une place importante au surgissement fragmentaire des souvenirs généralement douloureux chez les personnages, les souvenirs brisant constamment le présent par des ruptures dans l'enchaînement temporel du récit. Nous verrons en quoi consistent les modalités narratives que le narrateur utilise afin d'exprimer cette contamination du présent par le passé, et nous analyserons la discontinuité de la structure temporelle du roman, structure qui amène finalement le sentiment de l'impossibilité d'une linéarité chronologique.

Anna Moï s'est fait connaître notamment par ce premier roman, qui ressemble à un témoignage de guerre. Tout comme *La route des Flandres* de Claude Simon, *Riz noir* d'Anna Moï semble être constitué des « images mémorisées par [une femme] immergé[e] dans l'Histoire et qui n'en conçoit pas les mouvements généraux, [une femme] qui ne perçoit de la guerre que ce qu'il en voit, dans les déformations que lui imposent en outre la fatigue, la peur, la violence et l'absurdité des événements, [une femme] enfin aux prises avec les conflits de sa mémoire et de son imagination »¹.

Dans ce texte, Anna Moï donne la parole à une adolescente de 15 ans, Tan, qui se trouve incarcérée avec sa sœur, Tao, son aînée d'un an, au moment de l'offensive du Têt en 1968 ; elles sont enfermées dans une cage à tigre au bagne de Poulo Condor, situé sur une île au large de Saïgon. Elles étaient soupçonnées d'avoir participé à un réseau de résistance nord-vietnamien en tant que messagères. Pendant vingt-deux mois de pénible enfermement, l'adolescente remémore ses souvenirs en les racontant de façon à la fois discontinue et fragmentaire, c'est-à-dire avec les ruptures temporelles sur lesquelles nous allons centrer notre analyse.

Afin de mettre en lumière les ruptures qui marquent le récit de *Riz noir*, nous nous appuierons essentiellement sur l'analyse temporelle du récit, selon l'approche narratologique

¹ VIART (Dominique), *Une mémoire inquiète : la Route des Flandres de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Septentrion, coll. « Claude Simon », 2010, 266 p. ; p. 179.

de Gérard Genette. Pour ce faire, nous interrogeons les deux types de relations entre le temps de l'histoire et le « (pseudo-)temps du récit »², relations que Genette explique comme suit :

— Les rapports de succession, c'est-à-dire les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements de l'histoire et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit.

— Les rapports de vitesse, c'est-à-dire les rapports entre la durée variable des événements de l'histoire et la pseudo-durée de leur relation dans le récit (longueur de texte).

Il semblerait que l'écriture de *Riz noir* tente de créer un lien entre l'histoire personnelle et une partie de l'histoire collective du pays déchiré par la guerre. Dès lors, quels sont les possibilités narratives dont l'auteur dispose afin d'instaurer un langage capable de donner au lecteur le sentiment d'un rapport difficile entre, d'une part, la mémoire traumatisée et fragmentée de la narratrice, et d'autre part, une histoire tragique qui ne se prête pas aisément être racontée ?

Pour atteindre cet objectif, l'auteur a opté pour une esthétique postmoderne de la discontinuité et du fragment, esthétique que Françoise Susini-Anastopoulos perçoit comme « la projection d'un déchirement intime »³, comme « le miroir d'un certain malheur du sujet, de l'œuvre et du temps »⁴. Elle poursuit à ce propos : « Quel que soient le contexte et l'optique dans lesquels le fragmentaire surgit, il se trouve spontanément associé à l'idée d'une défaillance, d'une faiblesse, voire d'une véritable pathologie de l'être »⁵.

² GENETTE (Gérard), *Figures III*, op.cit., p. 78. Si Genette tient à parler du « (pseudo-)temps du récit », c'est pour souligner la nature intemporelle du récit en tant qu'« espace textuel sans véritable durée intrinsèque ». Cf. BORDAS (Eric), BAREL-MOISAN (Claire), Bonnet (Gilles) *et al.* , *L'analyse littéraire. Notions et repères*, Paris : Arman Colin, coll. « Coursus », 2e édition, 2015, 247 p. ; p. 122.

³ SUSINI-ANASTOPOULOS (Françoise), *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 274 p. ; p. 62.

⁴ SUSINI-ANASTOPOULOS (Françoise), *L'Écriture fragmentaire*, op. cit., p. 99.

⁵ SUSINI-ANASTOPOULOS (Françoise), *L'Écriture fragmentaire*, op. cit., p. 60.

Dans le cadre du présent article, nous étudierons donc quelques enjeux temporels de ruptures qui relèvent de la pratique fragmentaire, en nous centrant sur les rapports de succession et de vitesse que nous avons évoqués plus haut.

La discordance dans les rapports de succession : les ruptures dans l'ordre du récit

Les rapports de succession concernent l'ordre chronologique des événements. Notre analyse s'intéresse, ici, aux procédés narratifs dont se sert l'auteur pour travailler l'ordre du récit de guerre afin de transmettre au lecteur l'image d'une mémoire traumatisée par la guerre, et, dès lors, au fait que l'ordre du récit peut être brisé par les anachronies narratives.

La disposition des événements racontés dans le récit de *Riz noir* ne suit pas toujours l'ordre de ces mêmes événements dans l'histoire. En conséquence, le récit perd sa continuité temporelle parce que l'enchaînement logique du passé, du présent et du futur n'est plus respecté. Comme le relève Genette dans *Figures III*, l'auteur peut modifier l'ordre du récit par deux procédés narratifs : l'analepse et la prolepse. Nous en choisirons quelques exemples dans *Riz noir* de manière à comprendre leur implication dans le dérèglement de l'ordre du récit.

Analepse

Définie par Genette comme « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »⁶, l'analepse est le procédé narratif le plus fréquent dans *Riz noir*. Pour les comprendre, il faut d'abord rappeler les grandes articulations thématiques du roman.

Le roman comprend quatre parties, à l'intérieur desquelles les chapitres ne s'enchaînent pas toujours chronologiquement. Alors que le premier chapitre, intitulé « La capture », et le dernier, « Au bain », rappellent plutôt la réalité atroce et traumatisante de l'enfermement, les deux autres chapitres, « L'enfance » et « L'année du singe », sont consacrés, en majorité, aux rétrospections lointaines de la narratrice qui évoque, à la fois, son histoire personnelle et celle

⁶ GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris: Seuil, coll. « Tel quel », 1972, 285 p ; p.82.

de son pays. L'emploi de l'analepse s'aperçoit ainsi déjà à partir de ce constat macroscopique au niveau des chapitres.

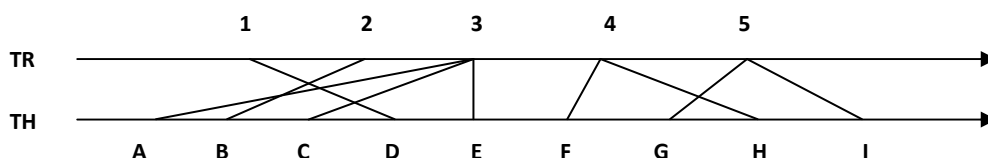
Au total, plus de la moitié du roman est constituée par des passages analeptiques où sont racontés, généralement, les souvenirs liés surtout à l'enfance, à l'adolescence, à la mère, ainsi qu'au paysage envoûtant du Vietnam d'avant la guerre, aux rites célébrés dans la famille et à une approche critique de la société en général. Tous ces souvenirs s'entremêlent avec des fragments de réminiscences liés au parcours de la narratrice et de sa sœur ainsi qu'à celui de leurs codétenues, parcours qui les a menées jusqu'à ces cages à tigres.

Les retours en arrière qui envahissent le texte et les chevauchements permanents entre le présent et le passé déclenchent des ruptures temporelles ; ils ralentissent, d'une part, la progression linéaire du récit et brouillent, d'autre part, les repères spatio-temporels. Pour se rendre compte des distorsions temporelles dans le récit de *Riz noir* causées par l'analepse, nous examinons le premier chapitre du roman. En voici un schéma temporel qui situe les segments diégétiques et leur position chronologique dans l'histoire :

Temps de l'histoire	1	2	3	4	5
Segment diégétique	Avant le débarquement à l'île de Poulo Condor, pendant la nuit, dans le bateau	Première journée au bagne de Poulo Condor	Première nuit au bagne	4 mois après l'arrestation, dans la journée	4 mois après l'arrestation, dans la soirée : présent de la narration du 1 ^{er} chapitre

Dans le récit, le segment narratif A arrive en position 3 (« Au milieu de la nuit, j'ai fini par identifier la nature du bruit »⁷), le segment B en position 2 (« ...après le tumulte de la journée, le claquement des portes, les bruits des chaînes et les cris »⁸), le segment C en position 3 (« Derrière le silence, j'ai entendu le bruissement »⁹), le segment D en position 1 (« La nuit précédente, dans le bateau, à fond de cale, personne n'a dormi »¹⁰), le segment E en position 3 (« Après m'être réchauffée contre son dos, je me remets à plat »¹¹), le segment F en position 4 (« Dans la journée, nous nous sommes disputées, Tao et moi, pour regarder par cet interstice un paysage qui paraît immense »¹²), le segment G en position 5 (« Maintenant que Tao dort, je peux occuper à loisir la position convoitée devant la fente de la porte, mais la clarté lunaire est impropre à éclairer les feuillages dilatés par la sève »¹³), le segment H en position 4 (« Après nous avoir menées à nos cachots, et avoir enchaîné nos pieds aux barres de fer scellées à l'extrémité du bloc-lit en ciment les gardiens nous ont laissées tranquilles »¹⁴), et finalement le segment I, c'est-à-dire le dernier segment narratif du chapitre, fait un retour sur le présent pour nous ramener ainsi au récit premier, soit, en position 5 (« Je sens, malgré tout, le sommeil me gagner »¹⁵). Le schéma des segments narratifs et de leur position temporelle sont donc comme suit :

A3 B2 C3 D1 E3 F4 G5 H4 I5



Le constat qui précède présente les positions temporelles occupées par les événements racontés dans le récit par rapport aux événements qui sont survenus dans l'histoire. La formule ci-dessus nous révèle la multiplication des positions temporelles et des séquences

⁷ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 13.

⁸ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 13.

⁹ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 13.

¹⁰ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 14.

¹¹ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 16.

¹² Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 16.

¹³ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 17.

¹⁴ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 17.

¹⁵ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 18.

narratives qui se sont entrelacées dans le récit. Finalement, ce télescopage des niveaux temporels aboutit à des ruptures dans la linéarité du récit.

Qui dit l'anachronie narrative dit également la non linéarité dans la lecture et éventuellement une lecture problématique. Celle-ci pourrait encore s'aggraver si les points de repères temporels ne sont pas présentés clairement par la narration. A cet égard, l'une des façons de brouiller des pistes temporelles est l'usage de structures grammaticales particulières permettant de jouer sur le temps comme, par exemple, ce que nous trouvons dans un passage situé dans le premier chapitre du roman : « Après nous avoir menées à nos cachots, et avoir enchaîné nos pieds aux barres de fer scellées à l'extrémité du bloc-lit en ciment, les gardiens nous ont laissées tranquilles »¹⁶. Il s'agit d'un passage scindé en deux niveaux temporels par l'emploi de la proposition subordonnée de temps par laquelle débute la phrase (« Après nous avoir menées à nos cachots ») et qui nous renseigne, brièvement, à propos de ce qui s'est passé avant que la narratrice soit ramenée à son cachot.

La complexité de la lecture s'intensifie souvent lorsque les indicateurs temporels s'absentent ou n'apparaissent que tardivement :

Au milieu de la nuit, j'ai fini par qualifier la nature du bruit. Moins qu'un bruit, ce qu'on entend est un bruissement à peine perceptible [...]

Les autres dorment. Autour de moi, le silence s'est étalé après le tumulte de la journée, le claquement des portes, les bruits des chaînes et les cris. Derrière le silence, j'ai entendu le bruissement [...]. Combien d'entre nous l'ont écouté **cette nuit-là**, et ensuite, toutes les nuits, pendant cent nuits, trois cents nuits, ou mille trois cents nuits ?¹⁷

Le lecteur ne sait pas encore à quel segment de la ligne du temps de l'histoire correspond l'expression temporelle « cette nuit-là », et il ne le saura que quelques lignes plus tard. C'est à ce moment-là seulement qu'il se rendra compte que la nuit dont parle la narratrice dès le début du roman est en réalité la première nuit qu'elle a passée enfermée dans la cage à tigre de Poulo Condor : « Je n'ai pas fini de m'interroger sur le sens de tout ce qui m'arrivait, mais **cette nuit-là, la première nuit**, je cherchais seulement à comprendre l'origine de la pulsation »¹⁸.

¹⁶ MOÏ (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 17.

¹⁷ MOÏ (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 13.

¹⁸ MOÏ (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 14.

De même, c'est finalement quatre pages après le début de l'analepse que nous distinguons le récit premier, celui qui est censé être énoncé quatre mois après l'arrestation :

Maintenant que Tao dort, je peux occuper à loisir la position convoitée devant la fente de la porte, mais **la clarté lunaire** est impropre à éclairer les feuillages dilatés par la sève.

C'est la première fois depuis **quatre mois** que nous disposons de l'obscurité complète pour dormir¹⁹.

Revenons à la formule (A3 B2 C3 D1 E3 F4 G5 H4 I5) que nous avons présentée au début de notre analyse. Cette schématisation ne concerne que les positions temporelles sans tenir compte des rapports syntaxiques qui unissent les segments entre eux. Néanmoins, nous savons maintenant que les segments G et I se rapportent au point de départ, c'est-à-dire, au présent de la narration du premier chapitre. A partir de ce constat, on voit que tous les autres segments constituent des analepses, puisqu'ils sont rétrospectifs par rapport au moment où ce premier récit est énoncé. Dès lors, nous pouvons préciser cette première formule par une seconde, qui nous permet également de distinguer les passages analeptiques, mais qui montre la structure temporelle du premier chapitre :

[A3 B2 C3 D1 E3 F4] G5 [H4] I5

Dans cette nouvelle formule, on voit clairement qu'entre les segments A, B, C, D, E, F et H d'une part, G et I de l'autre, il y a non seulement une différence dans la référence à plusieurs moments chronologiques, mais aussi une différence de niveau hiérarchique. G et I font en effet partie du récit premier par rapport auquel les autres segments sont envisagés comme analepses. L'ouverture des crochets marque, dans la formule ci-dessus, le début de l'analepse, ce qui montre le retour global au passé et l'évocation des souvenirs alors que la fermeture en signale la fin, soit le retour au présent de la narration et à la position temporelle du départ.

A ce stade, nous pouvons donc conclure que le premier chapitre de *Riz noir* est marqué par les distorsions temporelles d'ordre analeptique, lesquelles brisent la linéarité du récit et lui donnent, au contraire, un mouvement interrompu. Dans l'ensemble du roman, les passages analeptiques apparaissent principalement, comme nous venons de le voir pour le premier chapitre, dès que la narratrice, libérée provisoirement des séances de l'interrogatoire, trouve

¹⁹ Moï (Anna), *Riz noir*, *op.cit.*, p. 17.

enfin la possibilité de se réfugier, consciemment ou pas, dans ses souvenirs afin, semble-t-il, de s'évader des atrocités du bagne. A cela s'ajouterait également une nécessité intérieure (ou morale), qui s'explique par l'envie de consigner et de sauvegarder à la fois les mémoires personnelles et celles du pays effondré par la guerre.

En somme, l'emploi fréquent de l'analepse que nous avons constaté dans le premier chapitre de *Riz noir* confirme notre hypothèse selon laquelle la jeune narratrice refuse ou se trouve face à l'impossibilité d'adopter une temporalité linéaire pour consigner ses souvenirs. A l'inverse, elle tient davantage à inscrire ses souvenirs tout en respectant l'ordre, ou plutôt le désordre, de leur jaillissement fragmentaire pendant le travail de la ressouvenance. La narratrice, nous l'avons vu, laisse l'ordre du récit suivre le flou irrégulier et interrompu de sa mémoire traumatisée, laquelle a été marquée par l'horreur et la violence de la guerre de Vietnam.

Prolepse

D'ailleurs, les distorsions temporelles s'opèrent non seulement par la rétrospection ou l'analepse temporelle mais aussi par l'anticipation, par « des allusions à l'avenir »²⁰, c'est-à-dire par la prolepse²¹. Cette seconde figure est moins fréquente que la première, mais elle est néanmoins présente, ce qui s'explique par la volonté de se projeter dans le futur afin de prédire le destin des personnages mais aussi de s'intéresser à leurs désirs présents. Ce procédé narratif aiguise la curiosité du lecteur et participe au dynamisme du roman.

Dans le récit de *Riz noir*, les passages proleptiques, moins nombreux que les passages analeptiques, s'insèrent parfois à l'intérieur des passages analeptiques et se confondent même avec eux. De cette manière, le récit présente des passages marqués par une « omnitemporalité »²² qui s'explique par la coprésence du passé, du présent et du futur. Par ailleurs, cet enchevêtrement des niveaux temporels différents subvertit l'ordre temporel du récit et y crée régulièrement des ruptures.

Quant à la fonction des passages proleptiques, le récit en présente plusieurs : celle, par exemple, d'exprimer l'espoir et l'impatience de la narratrice, Tan, pour un pays libéré de la

²⁰ GENETTE (Gérard), *Figure III, op.cit.*, p. 106.

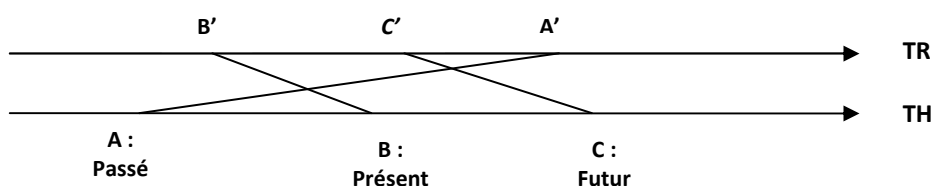
²¹ GENETTE (Gérard), *Figure III, op.cit.*, p. 105.

²² GENETTE (Gérard), *Figure III, op.cit.*, p. 115.

guerre, et celle d'annoncer ce à quoi elle se sent appelée dans le futur. On repère cette fonction dans l'extrait suivant où Tan, expliquant le marché annuel des ténèbres qui se tient au village d'O au Vietnam, expose également ses souhaits pour l'après-guerre :

On contribue selon ses moyens et l'ampleur de la malchance à conjurer. L'agent de change ne compte pas les billets. Toute la nuit, on brûle ces substances prioritaires pour les gens de l'autre monde [...] Quand la guerre sera terminée, et le pays réunifié, je ferai un pèlerinage au village d'O, dans la province de Bac Ninh, afin de prier pour tous mes morts. De la malchance, j'en ai à conjurer.

Un an après ma naissance, le pays a été coupé en deux par le 17^e parallèle.²³



Le passage proleptique s'insère, ici, entre un passage raconté au présent et un passage analeptique.

Une deuxième fonction de la prolepse dans le roman consiste à révéler les rêves des faiseurs de guerre au Vietnam, c'est-à-dire, selon le point de vue de la narratrice, les Américains :

Les pilotes affectés à ces missions sont surnommés Ranch Hands — un terme mystificateur qui les apparente à des fermiers procédant à des nébulisations d'engrais, quand il s'agit, ici, d'une dispersion à grande échelle de produits nocifs. [...]

Les Américains ont le rêve d'une plaine nue où toute végétation tropicale aura été annihilée. Sans flore, il n'y a plus ni bêtes, ni hommes, ni ennemis.

Une longue plaine désolée où il n'existera nul abri pour se cacher, ni aujourd'hui, ni demain, ni aucun jour futur. Nul endroit où panser ses plaies, se coucher et fermer les paupières [...]

Les Américains ont des rêves de morne plaine. Je n'ai pas le même rêve. Dans mes rêves les rizières verdoient [...] ²⁴.

En outre, la prolepse peut avoir encore une troisième fonction, celle d'évoquer les angoisses et les incertitudes du personnage face à l'avenir. C'est le cas que l'on retrouve, par exemple, dans la suite de l'extrait précédent :

²³ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 210.

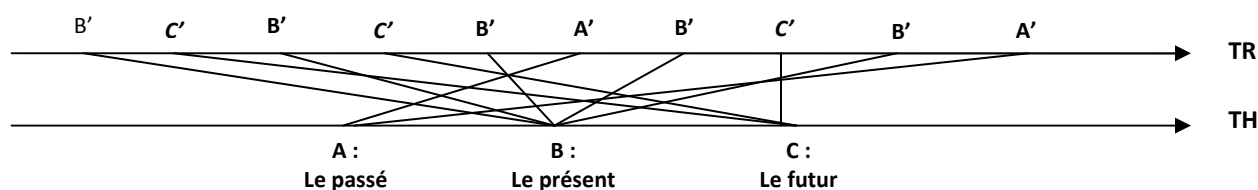
²⁴ Moï (Anna), *Riz noir*, op.cit., p. 234.

Je ne sais pas ce que mes pieds fouleront demain : sable, herbe, ou pierre [...]. Il faudra du temps pour comprendre de nouveau le monde des vivants et des héros.

Je ne sais 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. Je ne sais pas si je pourrai un jour laisser un homme me toucher. Je ne sais pas si je peux encore enfanter. Je n'ai jamais fait le deuil de l'embryon perdu dans un caillot de sang, dans les bureaux de la police de l'embarcadère Ham Tu. [...] »²⁵.

Voici le schéma temporel de tout le passage :



La nature discontinue et fragmentée du récit dans *Riz noir* est donc encore renforcée par la présence des passages proleptiques. Nous avons vu également que les ruptures temporelles sont encore plus considérables lorsque les passages proleptiques se fondent à l'intérieur des passages analeptiques ainsi qu'à l'intérieur des passages racontés au présent.

Le recours à l'analepse et à la prolepse libère en quelque sorte l'organisation du récit de la sclérose formelle typique des romans traditionnels de façon à donner à la narratrice l'autorité de déplacer à sa guise des événements de l'histoire d'un point du temps à un autre. Une telle liberté structurale aboutit effectivement à l'émancipation et à la discontinuité de l'ordre du récit. Or, celui-ci peut encore être modifié par un autre dérèglement, qui concerne cette fois la durée dans laquelle les événements sont racontés.

La discordance dans les rapports de vitesse : les ruptures dans la durée du récit

Les ruptures temporelles se déclenchent également lorsque la narratrice veut faire varier la durée des épisodes, c'est-à-dire le rythme du récit. Les ruptures temporelles ainsi déclenchées s'aperçoivent par l'étude des rapports de vitesse entre la durée d'un épisode dans la narration et celle de l'action racontée qui correspond à cet épisode dans l'histoire. Nous

²⁵

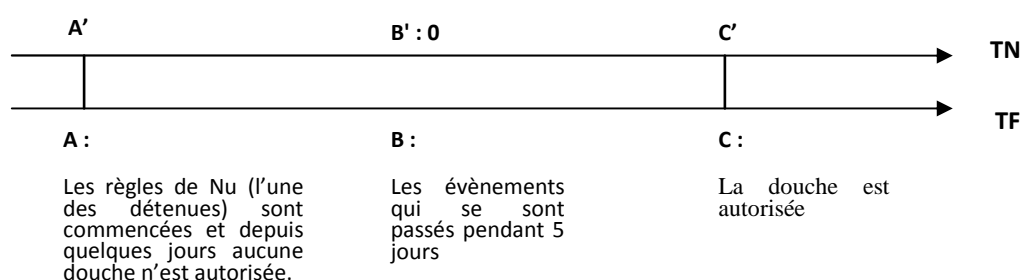
Moï (Anna), *Riz noir*, *op.cit.*, p. 234.

allons montrer qu'en jouant sur ces rapports, la narratrice de *Riz noir* peut mettre l'accent sur certains évènements ou, au contraire, rendre moins visibles, voire même complètement invisibles d'autres parties de l'histoire. Dans le cadre de cet article, nous traiterons uniquement²⁶ des deux procédés de l'ellipse et de la pause en lien avec les ruptures temporelles du récit dans *Riz noir*.

Ellipse

Il y a ellipse lorsque, à une durée quelconque de l'histoire, correspond une durée du récit égale à zéro. Dans *Riz noir*, ce degré ultime de l'accélération du récit constitue un procédé narratif récurrent qui permet à la narratrice de se concentrer librement sur certains passages de sa vie ou certaines pages de l'histoire du pays et d'en escamoter d'autres. Ainsi, le récit présente souvent des sauts temporels, des « faille[s] dans la continuité temporelle »²⁷, afin d'accélérer le cours de la narration. De la sorte, le récit principal est interrompu avant de reprendre plus tard et la temporalité prend un aspect décousu qui s'explique en effet par l'usage de l'ellipse.

Les ellipses sont réparties en trois catégories : les ellipses « explicites », les ellipses « implicites » et les ellipses « hypothétiques » ; les deux dernières sont les plus susceptibles de briser la continuité du récit premier par des ruptures temporelles. Observons un exemple parmi tant d'autres possibles : « Au bout de cinq jours, la douche est enfin autorisée »²⁸.



On voit, dans cette simple phrase, que la narratrice a choisi de ne rien raconter des évènements qui se seraient déroulés pendant cinq jours au bagne. Le choix de l'ellipse

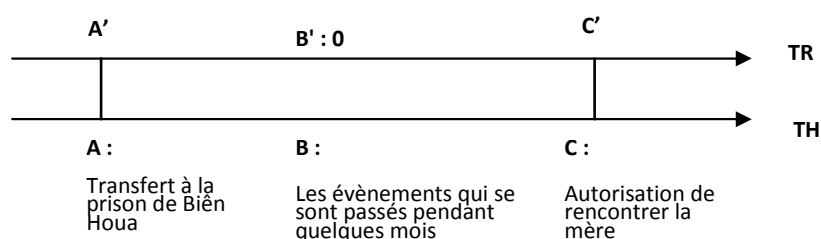
²⁶ Il reste encore trois autres procédés, ceux de la scène, de la résumé et de la sommaire, qui agissent également dans la modification de la durée du récit.

²⁷ GENETTE (Gérard), *Figures III*, op. cit., p.92.

²⁸ MOÏ (Anna), *Riz noir*, op. cit., p. 161.

pourrait s'expliquer ici par la volonté de mettre en valeur l'événement raconté à la fin de la phrase, soit l'autorisation de prendre sa douche en prison au bout de cinq jours d'interdiction. Dans ce cas, selon Genette, il s'agit d'une ellipse explicite « déterminée »²⁹, puisque non seulement la présence de l'ellipse est clairement annoncée par la narratrice, mais la durée de l'ellipse est également précisée.

Or, la narratrice ne précise pas toujours aussi clairement la durée de l'ellipse : « Après notre transfert à la prison de Biên Hoa, quelques mois plus tard, nous avons été autorisées à rencontrer notre mère une fois au parloir »³⁰.



Il s'agit donc ici d'une ellipse « indéterminée »³¹ : il y a un silence complet de « quelques mois » entre le transfert des détenus à la prison de Biên Hoa et l'autorisation accordée aux deux sœurs de rencontrer leur mère au parloir.

L'analyse d'un autre exemple révèle une deuxième sorte d'ellipse, celle qui est qualifiée par Genette d'ellipse implicite. En ce cas, il s'agit du temps indéterminé qui s'écoule entre la fin du chapitre 8 et le début du chapitre 9, c'est-à-dire, d'une période située entre deux événements historiques : celui de l'auto-immolation d'un bonze devant le public, qui s'est passée « un jour de juin 1963 »³², et celui de l'assassinat du président du pays et de son frère « en novembre de l'année 1963 »³³. Cette période que la narratrice a passée sous silence correspond donc à une ellipse d'environ quatre mois.

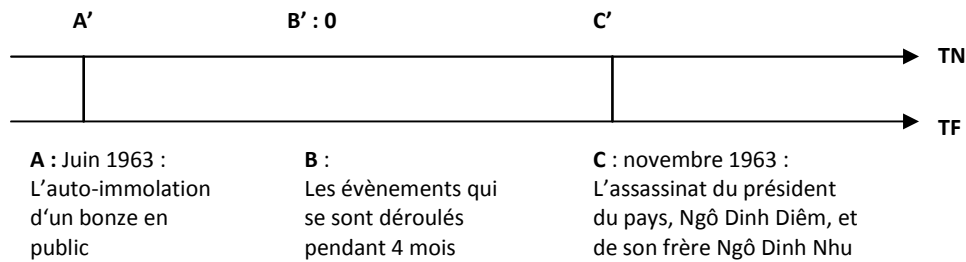
²⁹ GENETTE (Gérard), *Figures III*, op. cit., p. 139.

³⁰ MOÏ (Anna), *Riz noir*, op. cit., p. 31.

³¹ GENETTE (Gérard), *Figures III*, op. cit., p. 139.

³² MOÏ (Anna), *Riz noir*, op. cit., p. 80.

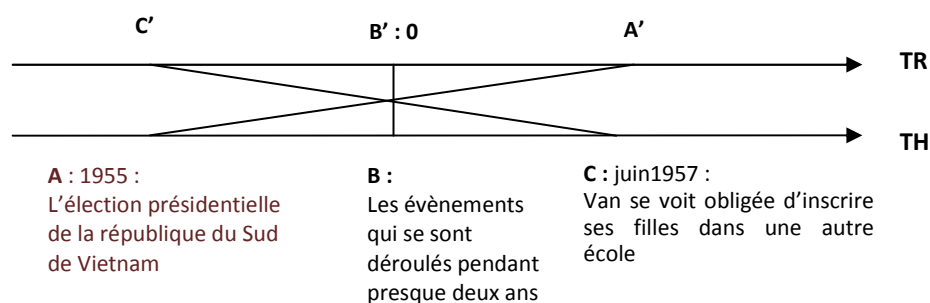
³³ MOÏ (Anna), *Riz noir*, op. cit., p. 83.



Enfin, on trouve aussi dans le récit la troisième sorte de l'ellipse, soit l'ellipse hypothétique, qui semble être la plus difficile à cerner et à localiser car ni la présence ni la durée du passage elliptique ne sont indiquées dans le récit. Généralement, l'ellipse hypothétique est repérable par les anachronies d'ordre rétrospectif, soit par les passages analeptiques qui révèlent une coupure temporelle, et par ricochet, une lacune au niveau des événements racontés dans le récit. Vers la fin du chapitre 6, la narratrice relate ainsi un souvenir qui remonte au mois de juin 1957 : mais au début du chapitre suivant, le lecteur est surpris par la découverte d'un autre souvenir, qui date de deux années auparavant, soit de 1955 :

« Inscrivez vos filles dans une autre école, recommande Huyen à Van, en ce jour de juin 1957 »³⁴. (Vers la fin du chapitre 6. Nous soulignons)

« Ngô Đình Diêm est devenu en 1955 le premier président de la république du Sud de Vietnam »³⁵. (Début du chapitre 7. Nous soulignons)



Cette deuxième rétrospection indique au lecteur attentif le silence de la narratrice concernant les événements qui se seraient passés entre 1955 et juin 1957.

³⁴ Moï (Anna), *Riz noir*, op. cit., p. 58.

³⁵ Moï (Anna), *Riz noir*, op. cit., p. 62.

A l'issue de cette analyse, il convient de mettre en évidence deux phénomènes. D'abord, l'emploi de l'ellipse dans *Riz noir* semble permettre à la narratrice de cacher à sa guise certains épisodes de l'histoire ; mais, de fait, il permet du même coup à l'auteur de réduire la durée du récit, d'en accélérer la vitesse globale. Ce choix formel est d'ordre esthétique puisqu'il s'agit de plaire au lecteur en évitant tout effet d'ennui ou de longueur excessive. Or, les passages elliptiques qui foisonnent dans le récit interrompent l'enchaînement logique des événements ainsi que la continuité temporelle du récit. Ce qui concerne le rythme et la durée corrobore donc les phénomènes de ruptures temporelles évoquées plus haut : il renforce le programme d'une multiplication des angles de vue et des anecdotes afin d'exposer finalement un vaste panorama d'histoires personnelles et d'Histoire du Vietnam.

Pause

La narration peut gagner en variété au moyen de ruptures d'une autre nature encore, qui ont au contraire un effet de ralentissement sur le récit : celles qui sont produites, soit par les descriptions, soit par les analyses de la narratrice, à chaque fois que celle-ci souhaite arrêter le cours du récit pour donner au lecteur davantage d'informations.

Il s'agit du procédé narratif que Genette qualifie de « pause »³⁶, dans le cadre global d'une analyse des rapports de vitesse dans le récit. Ce procédé peut revêtir plusieurs formes, à savoir la description, l'explication, le commentaire ou le jugement. La pause se caractérise par le fait qu'à la durée de la narration ne correspond aucun événement dans l'histoire. Effectivement, l'histoire se fige là où le narrateur s'arrête devant un lieu ou un personnage pour le décrire ou lorsqu'il commence à expliquer un événement, à le commenter ou à le juger. De ce fait, le recours à la pause ralentit le rythme du récit puisque l'histoire est suspendue, en attente d'une reprise. La durée du récit étant égale à zéro, l'enchaînement temporel de l'action est rompu, et seule la séquence narrative continue.

Prenons comme exemple le cas d'une pause descriptive dont l'objet est le Café du Souvenir, lieu de rendez-vous pour la narratrice qui exerçait, avant son arrestation, le rôle de messagère :

Le Café du Souvenir était un café-cimetière. Il se signalait par des lampions en papier blanc. Le portail s'ouvrait sur des tombeaux anciens couverts d'une

³⁶

GENETTE (Gérard), *Figures III*, op. cit., p. 133.

mousse légère qui ne cachait pas tout à fait les sculptures diaboliques des stèles [...]

Les propriétaires, demeurant à l'étranger, avaient incorporé dans la vente une clause faisant de l'entretien des tombes une obligation sacrée. Les tenanciers du Café du Souvenir la respectaient scrupuleusement tout en aménageant le terrain vague **en deux loggias symétrique le long d'une étroite allée centrale bordée de bananiers nains. De chaque côté de l'allée en bois, des auvents abritaient plusieurs petites tables en bois, et les murs étaient décorés de poèmes calligraphiés à l'encre de Chine**³⁷.

L'enchaînement [**pause** > résumé > sommaire > **pause**] montre clairement ici l'alternance d'éléments narratifs de type différent : deux pauses de nature descriptive qui sont séparées par l'évocation d'une double action, d'abord sous la forme d'un résumé rétrospectif, ensuite sous la forme d'un sommaire à l'imparfait, qui fait charnière avec la reprise de la description³⁸. De cette manière encore, des ruptures brisent le récit en multiples fragments temporels.

Les pauses narratives peuvent également introduire des réflexions et des commentaires de la narratrice, comme dans l'extrait suivant :

Tout en organisant le retrait de troupes américaines, Nixon inflige au Nord des « orages d'acier ». Le terme est utilisé par la presse américaine, et retraduit en vietnamien dans le journal *Lao Dong*. *Assise près de la lumière, je déchiffre les phrases rédigées d'une écriture en pattes de mouche sur du papier pelure. Je me demande de quel gris est l'acier pulvérisé en scories acérées, de quel gris sont les avions qui apportent la mort dans le ciel, et si la couleur de l'aube en est modifiée. J'imagine un ciel crevassé, fendu, fissuré, régurgitant des entrailles blanches et aveuglantes.*

S'il en est pour apprécier la beauté de la guerre et de ses grésillements d'acier et de feu, je n'en fais pas partie. Je suis complice de ceux qui guettent obstinément les éclats rougeoyants des fourmis géantes sur le tronc des noyers de cajou ou les lents déplacements des nuages transpercés d'orage.

De grandes pages d'histoire s'écrivent pendant notre captivité. Un massacre de civils perpétré par l'armée américaine mobilise la presse mondiale. Près de cinq cents personnes, hommes, femmes, vieillards et enfants, sont fusillés dans un village sur ordre

³⁷ MOÏ (Anna), *Riz noir*, op. cit., p. 38.

³⁸ Il s'agit d'un autre procédé narratif permettant de modifier la durée du récit, et, en l'espèce, d'une sorte particulière de résumé où les actions sont énoncées sur le mode itératif de la répétition ; en français, le temps utilisé est souvent l'imparfait : « En ce temps là, il neigeait souvent ».

du lieutenant Calley. Ils meurent en une matinée. Les journaux n'ont pas fait état de l'information, relayée exclusivement par Radio-Libération³⁹.

On peut appeler « pause-commentaire » la séquence narrative située ici entre différents éléments qui évoquent une action : après un sommaire, un *résumé*, suivi d'un autre *résumé* qui introduit la **pause-commentaire** : « je me demande », « j'imagine » sont bien des actions, mais des actions qui amènent presque naturellement la réflexion de la narratrice. Le lecteur ignore d'ailleurs si ces deux phrases en forme de méditation personnelle sont le contenu de réflexion d'autrefois, amputé de marqueurs comme les guillemets, ou plutôt d'une réflexion qui se situe dans le présent de narration. Ensuite, l'action passée est à nouveau racontée avec deux éléments : un bref sommaire et un épisode ponctuel de la guerre résumé. En somme : [sommaire > *résumé* > *résumé* > **pause-commentaire** > sommaire > *résumé*]

On voit à nouveau comment la pause interrompt l'histoire ; en ce cas, c'est pour exposer la subjectivité de la narratrice par rapport aux bombardements et aux massacres américains. Au-delà des ruptures temporelles et nombreux changements de perspective qui marquent la narration, on aura remarqué que la peinture de cette subjectivité se distingue nettement par une autre rupture, le ton se faisant plus poétique, voire mystérieux. Le lecteur apprend que la narratrice « ne fait pas partie » de ceux qui « apprécient la beauté de la guerre » ; mais qu'elle se dit néanmoins « complice de ceux qui guettent », non pas la guerre elle-même, mais des phénomènes naturels qui ressemblent à la guerre. Les « éclats rougeoyant » font inévitablement penser au « feu », tandis que les « nuages transpercés d'orage » rappellent les « orages d'aciers » de la rhétorique américaine⁴⁰. Du point de vue sémantique, les mots présentent des relations assez étroites dans ce passage ; néanmoins, ces relations, dans le segment subjectif de la pause-commentaire, ne sont pas d'ordre purement logique mais bien métaphorique. Le sens reste cependant en partie incertain, notamment du fait des « fourmis géantes sur le tronc des noyers de cajou » qui introduisent quelque chose de surréel, soit pour dire l'indicibilité du réel, soit pour suggérer que la subjectivité de la narratrice est restée perturbée par les épreuves subies au bagne.

³⁹ Moï (Anna), *Riz noir*, op. cit., p. 184.

⁴⁰ Le lecteur repère sans doute l'allusion au roman *Orages d'acier* (*In Stahlgewittern*), publié par l'écrivain allemand Ernest Jünger en 1920, l'un des premiers romans européens à évoquer les combats de la première Guerre mondiale, traduit en français depuis 1930.

Outre la « pause-description » et la « pause-commentaire », on trouve aussi dans *Riz noir* des exemples de ce qu'on appelle la « pause-explication ». Dans la citation qui suit, un passage explicatif succède à une scène, ce qui rompt l'enchaînement temporel du récit. Ce type de pause manifeste ici le souci didactique de la narratrice qui interrompt le souvenir d'un dialogue qui s'est passé autrefois entre elle-même et sa mère pour expliquer d'où vient le signe du Dragon au Vietnam :

Ma mère disait à propos du Dragon :

« Ce n'est pas un signe pour une fille. C'est un signe trop fort.

— Fille ou garçon, on n'est jamais trop fort.

— Cela fait fuir les hommes [...]

— Les hommes préfèrent les animaux domestiques. »

Les dragons font partie d'un mythe très ancien. Les premiers dragons primitifs de la dynastie légendaire des rois Hung sont très proches du crocodile. Au cours des siècles, l'animal semi-aquatique s'assouplit, se pare d'écailles, devient ondulant comme un serpent [...]

Le dragon symbolise l'est. Sa couleur est le vert de l'aube, et le ton complémentaire est le rouge, couleur du sud. A l'opposé, l'ouest blanc, et le nord, noir, sont les deux couleurs du deuil.

Mes rêves de rouge me ramènent inéluctablement à mes premières règles, à la villa Mai-Phuong...⁴¹

Cette séquence narrative présente la succession [Scène > **Pause** > Résumé (ou sommaire)], avec une interruption très nette, brutale même, entre deux propos qui concernent l'identité de la jeune fille, comme s'il fallait introduire une diversion (sur un ton neutre ou « objectif ») dans l'évocation d'un sujet sensible ou difficile.

En synthèse, ce qui est perceptible à travers l'ensemble des exemples, c'est d'abord le ralentissement du rythme ou de la durée du récit lorsque la narratrice instaure des pauses narratives. La temporalité fragmentée et discontinue est en partie créée par l'insertion et l'alternance des pauses dans le récit.

Pour conclure

En somme, les exemples que nous avons étudiés dans cet article nous ont donné la possibilité de voir, en partie, en quoi consistent les enjeux des ruptures dans la temporalité de *Riz noir*. Après avoir comparé la diégèse et la narration, d'abord du point de vue de l'ordre,

⁴¹

Moï (Anna), *Riz noir*, op. cit., p. 203.

ensuite du point de vue de la durée, nous pouvons conclure que la discontinuité et la rupture sont essentielles dans la construction narrative de ce roman historique, auquel elles confèrent un aspect éclaté au point de le rendre complexe. De ce point de vue, on pourrait confirmer que *Riz noir* d'Anna Moï s'inscrit dans la lignée des romans où « [...] la fluidité du discours est remplacée par des ruptures, [où] l'action est pratiquement absente » ; c'est aussi « ce qui donne à ses romans un aspect d'immobilisme, de rupture dans la linéarité du rythme temporel pour se figer dans une sorte de méditation sur quelque chose en train de se désagréger[...] »⁴².

Si elle sollicite toute l'attention du lecteur, cette complexité narrative présente par ailleurs un intérêt particulier : les ruptures temporelles et l'éclatement diégétique qu'elles entraînent permettent non seulement de multiplier les récits et les narrateurs, mais aussi d'alterner les époques. Cela peut offrir, finalement, la possibilité d'une meilleure exploration des zones obscures de l'histoire et cela permet de dépasser, jusqu'à un certain point, la difficulté liée à la tentative d'une reconstruction historique. À la fin, la romancière parvient à recréer une fiction dont le « récit [est] aussi proche que possible du réel effectivement vécu »⁴³. En ce sens, on peut dire que l'enjeu est réaliste puisque l'auteur tente de représenter un « vécu », c'est-à-dire de construire une fiction qui soit capable de donner le sentiment de la vraisemblance dans la reconstitution d'une conscience souffrante.

Un autre enjeu est d'ordre formel ou esthétique : toutes ces ruptures, qui compliquent la narration, peuvent attiser l'intérêt du lecteur qui a toujours envie de mieux comprendre et n'aimerait pas avoir tout compris dès le début.

Mais il y a un troisième enjeu, plus profond : la conscience morcelée de la narratrice semble ne plus maîtriser quoi que ce soit, comme si la souffrance et le traumatisme avaient perturbé ses facultés. La littérature contemporaine nous dit sans doute ainsi que la guerre n'est plus prônée en tant que libération, qu'elle n'est plus rationalisable, qu'elle ne se laisse plus maîtriser dans un ordre, qu'elle se met désormais du côté de l'indicible parce qu'elle a quelque chose qui échappe à l'appréhension.

Safa MORABBI

⁴² BOUGUERRA (Mohamed Ridha), *Le temps dans le roman du XXe siècle* : colloque international, 25-26 novembre 2004, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, 223 p. ; P.92.

⁴³ VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas, 2008, 543 p.

