



Genre

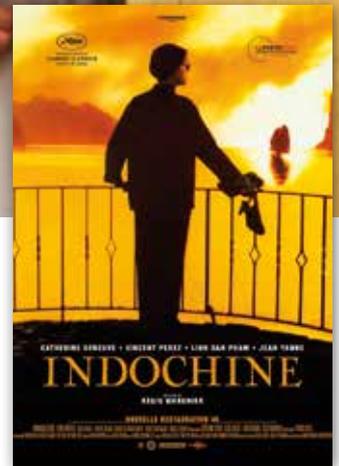
Fresque historique et romanesque

Adapté pour les niveaux

À partir de la 3^{ème}

Disciplines concernées

Histoire · Géographie
· EMC



Un film de **Régis Wargnier**

France · 1992 · 2h40

1930, Indochine. Éliane Devries dirige une plantation d'hévéas et n'a d'égarde que pour sa fille adoptive, l'annamite Camille. L'une et l'autre tombent amoureuses de Jean-Baptiste, jeune officier de marine. Par jalousie, Éliane le fait muter, mais Camille se rebelle, découvre la réalité du colonialisme et, enceinte de Jean-Baptiste, rejoint le mouvement communiste. Elle devient la « Princesse Rouge » dont la légende soutient l'imaginaire du soulèvement anticolonialiste...

Scénario Erik Orsenna, Louis Gardel, Catherine Cohen, Régis Wargnier – **Avec Catherine Deneuve** (Eliane Devries), **Vincent Perez** (Jean-Baptiste Le Guen)...

Indochine

Mêlant grande histoire et destins individuels à la façon des super-productions hollywoodiennes comme **Docteur Jivago** (David Lean, 1965), **Indochine** propose une vision romanesque du passé colonial français en Asie, dont il ne masque pas les aspects négatifs.

Projet dû à l'initiative du producteur Éric Heumann, petit-fils de planteur de caoutchouc, **Indochine** n'est pas étranger à une certaine mode rétro qui s'empare des écrans français à partir des années 1980 et jusque dans les années 1990. Le scénario mobilise notamment Louis Gardel, auteur de **Fort Saganne** (1980) et Érik Orsenna, prix Goncourt pour *L'Exposition coloniale* (1988). D'emblée le film porte dans ses gènes l'ambiguïté de la vision du cinéaste Régis Wargnier, qui fait lire à Deneuve *Les Asiates* (1980) de Jean Hougron. En choisissant de faire de son personnage à la fois la protagoniste et l'unique narratrice du récit, les auteurs privilégient un point de vue situé – celui d'une grande propriétaire blanche qui porte le deuil d'un ordre en voie de disparition. **Indochine** ne sera pas l'histoire de l'accession à l'indépendance d'un peuple colonisé, mais celle d'une perte de contrôle, de la fin d'une domination. C'est ce que

signale, dans un symbolisme souligné par la palette des marrons et des gris, les fumées, les eaux, et le chœur funèbre, la séquence de générique d'ouverture. Une figure historique d'exception aurait lointainement inspiré le personnage d'Éliane : Mme de la Souchère, née Janie Bertin, seule femme de toute l'Indochine française à la tête d'une plantation d'hévéas à la mort de son mari en 1916. Ayant adopté une jeune Annamite, quasiment ruinée après la crise de 1929, elle regagna la France avec ses enfants adoptifs à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Respectée de ses *coolies*, dont beaucoup la considéraient comme leur « mère », elle a quelque chose de la figure de Karen Blixen dans sa « ferme africaine ». Une super-production prestigieuse auréolée d'un Oscar dont l'analyse permettra de montrer que la mise en récit du fait colonial est rarement neutre. Derrière le romanesque transparaît une vision ethnocentrée de l'Histoire. ¶



Billet de banque de la Banque de l'Indochine, et Paul Doumer, gouverneur général de l'Indochine française de 1897 à 1902, et véritable créateur de l'édifice administratif indochinois.

L'Indochine française

Création française, l'« Indochine » regroupait plusieurs territoires placés sous administration française mais de statuts différents et qui correspondent à des nations aujourd'hui distinctes : Laos, Cambodge (royaume sous protectorat) et Vietnam principalement (plus un morceau de la Chine actuelle, le territoire de Kouang-Tchéou Wan, restitué à la Chine en 1946). Ce qui correspond à l'actuel Vietnam était alors divisé en trois parties, du nord au sud : le Tonkin (protectorat sous administration directe), l'Annam (empire et protectorat) et la Cochinchine (colonie placée sous l'autorité d'un gouverneur). Le Laos était divisé en deux parties : le nord (royaume de Luang Prabang) placé sous protectorat, le sud sous administration française directe. Le tout était placé sous l'autorité d'un « gouverneur général » dont le siège était à Hanoï mais qui avait un palais à Saïgon. L'administration française s'appuyait notamment sur le mandarinat, système de recrutement par concours de hauts fonctionnaires lettrés.

La présence française en Indochine

Comme dans toute situation coloniale, il s'agit de la domination économique, politique, militaire et sociale d'une minorité sur une majorité. En 1940, sur une population totale estimée à 22,65 millions d'habitants, on dénombrait 34 000 français. Ceux-ci étaient très inégalement répartis géographiquement. Principalement localisés en Cochinchine (16 550) et au Tonkin (12 589), ils étaient concentrés dans les centres urbains : Haïphong (2 350), Hanoï (5856) et surtout Saïgon-Cholon (17 364). Le personnage d'Éliane est très atypique : la femme française en Indochine, c'est d'abord la femme de colon français, attachée aux avantages matériels de la vie aux colonies (train

de vie, domestiques, réceptions), plutôt dépeint dans les romans de Marguerite Duras. De plus, contrairement à l'Algérie, l'Indochine est une colonie d'encadrement et non de peuplement : l'essentiel de la population française est fait d'administrateurs et de militaires.

Économie et société des colonies

La plantation d'hévéa (l'arbre à caoutchouc) dont Éliane devient propriétaire en adoptant Camille au début du film n'est représentative que d'une partie de l'économie coloniale, celle du sud de l'Indochine, la Cochinchine, où de vastes plantations étaient concentrées dans la région de Saïgon. En 1940, la production s'élevait à 70 000 tonnes de caoutchouc, destinée en grande partie à l'industrie automobile d'Europe et d'Amérique du Nord, et représentait 25 % des exportations du pays. L'Indochine était alors le troisième exportateur mondial. Le nord, en revanche, était surtout exploité pour ses mines d'anthracite, de fer et de bauxite, autour de la région de Hanoï et sur le golfe du Tonkin, ce qui en rend l'exploitation et le transport faciles. Le riz est une des principales richesses agricoles (l'Indochine en est le deuxième exportateur mondial en 1933) et occupe la première place dans les exportations indochinoises (plus de 40 % de leur valeur totale, loin devant le caoutchouc). La communication entre les différentes parties de l'Indochine est facilitée par le Transindochinois, lancé par Paul Doumer en 1897 et achevé en 1936. Le film passe largement sous silence le poids fiscal de l'administration coloniale, même si la complaisance du colonisateur envers le trafic d'opium – source de revenu non négligeable – est sous-entendue à travers les scènes où Éliane s'adonne à la drogue, dans une possible allusion au *Lotus Bleu* (Hergé, 1936) ou, plus probablement, à *Il était une fois en Amérique* (Sergio Leone, 1984), où le protagoniste David « Noodles » Aaronson interprété par Robert De Niro recherche l'oubli dans les paradis artificiels.

Renouveau du cinéma patrimonial

1992 est « l'année de l'Indochine » pour le cinéma français : sorti en France le 15 avril, le film de Wargnier suit de près **L'Amant** de Jean-Jacques Annaud (22 janvier) et **Diên Biên Phû** de Pierre Schoenderffer (4 mars). C'est une grosse production (120 millions de francs), qui rencontre un franc succès, encore plus à l'étranger qu'en France : Oscar du Meilleur Film Étranger 1993 après le César de la Meilleure Actrice pour Deneuve (que *Vanity Fair* qualifie de « trésor national français »).

Les années 1990 voient le regain du film d'époque français. Le Suisse Vincent Perez devient l'acteur vedette de ce genre cinématographique. Révélé dans **Cyrano de Bergerac** (Jean-Paul Rappeneau, 1990), il obtient le Prix Jean-Gabin pour **Indochine**. Son statut de jeune premier romantique se confirme avec **Le Voyage du capitaine Fracasse** (Ettore Scola, 1990), **La Reine Margot** (Patrice Chéreau, 1993), **Le Bossu** (Philippe de Broca, 1997), **Fanfan la Tulipe** (Gérard Krawczyk, 2003). Mais les nouvelles fictions patrimoniales font aussi une nouvelle place aux protagonistes féminines : Sophie Marceau dans **La Fille de d'Artagnan** (Bertrand Tavernier, 1994), Juliette Binoche dans **Le Hussard sur le toit** (Rappeneau, 1995).

La star Catherine Deneuve

Après **Le Dernier Métro** (1980) et **Fort Saganne** (1984), Deneuve retrouve un grand rôle romanesque de femme indépendante et amoureuse dans un film historique. Catherine Deneuve avait été le modèle de l'effigie de Marianne en 1985. Comme le souligne G. Le Gras, grâce à l'utilisation de la voix-off, « même absente de l'image, elle reste au cœur de la fiction, dont elle synthétise toutes les problématiques ». Pour ce film, Deneuve change son image : elle apparaît mince, les cheveux courts. Elle incarne un mélange de modernité et de nostalgie, d'élégance et de refus des conventions. La dernière image du film la révèle toute de noir vêtue, le visage dissimulé derrière des lunettes noires, véritable réincarnation de Garbo en fin

Parmi les conventions du cinéma patrimonial on peut identifier, notamment, une attention particulière portée aux costumes et aux décors. On a pu ainsi relever les fréquents changements de costume de Catherine Deneuve, pas nécessairement motivés par le récit et pas toujours vraisemblables si on s'en tient aux données du réalisme cinématographique. Le film met en avant des aspects plastiques qui ne sont pas toujours utiles à la conduite du récit mais qui sont associés à la notion de plaisir visuel et qui ont fait partie de sa promotion lors de la sortie en salle. Il a pu notamment être souligné qu'une partie du film avait été tournée en Malaisie et que la scène de mariage de Camille et Tanh avait été tournée dans le palais impérial de Hué. Cette dimension de « tourisme cinématographique » fait partie des partis pris couramment associés au concept de cinéma patrimonial. De la même façon, un certain

conservatisme dans la représentation de l'Orient, reposant sur la notion de tradition, est à l'œuvre dans le film, et sous-tend également ce concept de cinéma patrimonial. C'est ainsi que tout ce qui a trait à la notion de modernité tend à être minoré, ou à être rapporté à une influence extérieure. La forme généralement cyclique du film, avec le retour d'images (la course d'aviron, le lac de Genève qui se métamorphose en baie d'Ha Long) ou de répliques (« tu es ma mère »), tend à installer l'idée d'un Orient éternel, insensible au cours du temps. C'est aussi ce que véhiculent des plans d'ensemble sur les montagnes ou les rizières, paysages immuables que n'altère pas le cours de l'histoire, qu'il s'agisse de l'histoire des individus ou des événements en arrière-plan (dont l'importance est d'autant plus facile à relativiser qu'ils ne sont jamais véritablement présents à l'écran).



© 1992, Studiocanal - Orby Films - Bac Films - TFI Films production. Tous droits réservés.

de carrière. Pour autant le personnage d'Éliane doit beaucoup à la *persona* habituelle de Deneuve : femme d'affaires qui se refuse aux hommes qui veulent la posséder, elle est parente de **Tristana** (Luis Bunuel, 1970) ou de la Marion du **Dernier Métro** (François Truffaut, 1980).

Cette prime donnée à la star n'est pas sans influence sur la définition des personnages périphériques, moins tenus par un contrat de fidélité à leur image, ou moins définis par leur capacité à enjouer. Ainsi de l'autre person-

nage féminin important, Camille, interprété par Linh Dan Pham, née en 1973 à Saïgon, qui faisait ses débuts au cinéma. Régis Wargnier dénude à deux reprises sa jeune actrice vietnamienne, d'abord sous le regard de Jean-Baptiste qui vient de la sauver, puis sous celui d'Éliane la veille de son mariage, alors qu'elle fait sa toilette devant son miroir. Pourtant une autre mise en scène était possible : la hiérarchie des actrices reproduit le rapport de domination coloniale et en rend complice le regard du spectateur.

Cinéma et histoire

Le film nomme sélectivement certains lieux, et aucun personnage historique. Ni Hô Chi Minh, ni Diên Biên Phu ne sont cités. Guy évoque certes la mutinerie de Yên-Bay (10 février 1930) et sa répression. C'est cet événement qui explique le retour de Tanh, expulsé de France pour avoir participé à une manifestation de soutien aux mutinés. Auparavant, Guy est rentré de Canton où il a constaté l'union des forces communistes et nationalistes, dont le spectateur averti sait qu'elle trouve son origine dans la propagande menée par Hô Chi Minh. Dans un entretien avec le quotidien *Le Monde* en 2001, l'historien Michel Guérin, consultant historique pour le film, affirmait qu'**Indochine** proposait moins un récit historique que mémoriel. **Indochine** frappe par sa mise en sourdine de la « grande » Histoire. Certains lieux sont montrés, comme le bagne de Poulo Condor (une île au large de la Cochinchine), quand il est question de la politique menée par le Front populaire, mais le film ne s'attarde guère sur les conditions de détention ou le traitement infligé aux bagnards puisque nous assistons à leur libération. Enfin l'ellipse pratiquée par le récit, qui nous précipite de la fin des années 1930 aux années 1950, évite le délicat épisode de la compromission du régime de Vichy avec l'armée japonaise.



Une travailleuse vietnamienne illustrée par Floch'h.

Images de l'Indochine coloniale

Si, dans **Indochine**, la plantation d'hévéas d'Éliane Devries occupe une place centrale comme métaphore du rapport colonial, le spectateur pressé pourrait en tirer des conclusions fausses sur l'économie coloniale et par conséquent sur la nature du colonialisme lui-même. Le geste de saigner l'écorce de l'hévéa peut valoir pour la prédation plus générale de l'Occident sur les chairs colonisées. Mais le film reste flou sur qui possède et exploite les rizières pour le bénéfice de qui. Les plans d'ensemble de paysages traditionnels qui ponctuent l'avant-dernière partie du récit, autour notamment de la fuite de Camille et Jean-Baptiste, relèvent d'un orientalisme

muet sur les conditions économiques. Seule l'évocation rapide de la construction du Transindochinois, sur le chantier duquel Camille rencontre ses compagnons d'infortune, rappelle l'extrême dureté des conditions de travail des ouvriers exploités.

Par ailleurs, le rapport paternaliste d'Éliane et de ses ouvriers décrit mal le coût humain en réalité très élevé des plantations, et l'épisode de l'incendie dépeint un personnel passif face aux initiatives isolées et marginales du mouvement nationaliste. En fait, grèves et manifestations étaient monnaie courante et les ouvriers étaient plutôt réceptifs aux courants nationalistes et communistes.



© 1992, Saffron - Oly Films - Bcc Films - TFI films production. Tous droits réservés.

Anticolonialisme et communisme dans la population vietnamienne

La présence de la contestation communiste de l'ordre colonial est rattachée dans **Indochine** soit à des figures individuelles, soit à des figures collectives, souvent impalpables. Le parcours de Tanh témoigne de la tentative des auteurs du film de donner chair à une réalité que le film peine à faire exister vraiment, celle de l'emprise idéologique de la pensée communiste sur une population en manque d'alternatives crédibles au paternalisme colonial et au conservatisme confucéen que représentent la figure du mandarin mais aussi la mère de Tanh, Mme Minh Tam. Cette troisième voie fut évidemment portée, dans la réalité historique, par des nationalistes authentiques

comme Ho Chi Minh, qui ne joua pas un rôle de premier plan dans la période centrale du récit d'**Indochine**. Cependant, tout comme Hô Chi Minh, Tanh revient d'Occident fort d'un bagage intellectuel qui lui permet de critiquer à la fois le système colonial et les structures de pouvoir traditionnelles qui s'en rendent complices.

Quant aux figures collectives, elles revêtent souvent un aspect fantomatique ou évanescent. Ces scènes sont destinées à faire deviner, en arrière-plan, la présence d'une masse indistincte et anonyme qui agit dans l'ombre de façon efficace mais sème aussi une certaine terreur.

Vision stéréotypée de l'Orient : une Asie de carte postale

Indochine ne recule pas devant l'anachronisme ou le goût de la surenchère visuelle pour flatter l'œil du spectateur ou de la spectatrice au détriment d'une certaine authenticité de la représentation. Ainsi des décors intérieurs stylisés selon un goût plus années 90 qu'années 30 (le mobilier en rotin de la grande bourgeoisie coloniale et plus généralement la vision de la modernité véhiculée dans le film), le défilé de mode auquel se prête Deneuve, qui change de tenue pratiquement à chaque scène. Les analyses de la peinture de la société coloniale proposée par Régis Wargnier divergent. Selon Pierre Brocheux et Daniel Hémerly, elle serait « assez exacte ». Cependant, le choix d'une musique omniprésente et de travellings qui balaient les paysages esthétise notre rapport à la réalité coloniale, de même que certains choix de lieux de tournage. Surtout la brutalité des agissements de la Sûreté, police politique créée par Albert Sarraut en 1917 et consolidée dans les années 1920, est à la fois montrée et atténuée. Montrée dans une brève scène de torture (un insert rapide) ou de destruction d'un théâtre, mais atténuée par le portrait complexe du chef de la Sûreté à la fois cynique, désabusé et lucide livré par un Jean Yanne rendu d'autant plus ambigu qu'Éliane, qui se refuse à lui, porte néanmoins un jugement final plein d'empathie lorsqu'elle conseille à Yvette de rester avec lui : « ces hommes-là n'arrêtent pas de se blesser ». Atténué aussi par le fait que dans la réalité cette police politique pratiquait exécutions sommaires et ratissages et recourait à la

« gégène ». Atténué enfin par le traitement sur le ton de la comédie du personnage de Castellani, l'adjoint lancé sur la trace de Camille et Jean-Baptiste. Quant à Éliane elle-même, elle est plutôt présentée en spectatrice des excès de la colonisation qu'en actrice participant à la nature profonde de la colonisation. Enfin, l'Asie de carte postale est omniprésente dans les plans d'ensemble sur les sites touristiques dans lesquels le scénario ne manque pas d'entraîner les protagonistes. L'inévitable baie d'Ha Long, dans le golfe du Tonkin, célèbre pour ses centaines de « pains de sucre », classée au patrimoine mondial de l'UNESCO en 1993, est un lieu pittoresque à la beauté spectaculaire, dont la nécessité dans le récit n'est rien moins qu'évidente.

Narration et romanesque

Au-delà de la question du stéréotype, on pourra étudier la forme même du récit, qui est celle d'une transmission. Le titre renvoie à une réalité dépassée, construction artificielle périmée au moment de l'acte de narration. Pour autant Éliane dévoile la part de vérité dont elle a connaissance à Étienne, le fils de Camille, fût-ce au prix d'éventuelles licences narratives, lot commun des flashbacks portés par une voix-off subjective. En effet, il est fréquent au cinéma qu'un narrateur rapporte des

épisodes qu'il n'a pas vécus et dont on se demande comment il a pu en avoir connaissance. **Indochine** ne fait pas exception : Éliane rapporte par exemple la longue errance de Camille avec un luxe de détails qu'expliquent difficilement des confidences que Jean-Baptiste aurait recueillies pour ensuite les communiquer à Éliane, ou que celle-ci aurait reçues directement de Camille lors de leur très brève entrevue au bain de Poulo Condor. Une analyse fine de ces passages du film sera donc attentive à la part d'imagination dans la fabrication rétrospective du récit, comme quand la voix d'Éliane confesse « je rêvais souvent d'elle la nuit... je la voyais avancer dans ces paysages qui bougeaient, si doucement ». Le film trouve son épaisseur par l'évocation de tout ce qui consolide sa dimension littéraire : par exemple quand Éliane confie qu'elle aime l'odeur du caoutchouc, ou quand elle explique à Camille que les êtres humains ne se définissent pas tant par la couleur de leur peau que par leur « saveur », tout en dégustant une mangue (point de vue qu'il est permis de trouver très occidental). On aborde alors le terrain des sentiments, et la veine mélodramatique qui autorise tous les excès. C'est alors une autre lecture d'**Indochine** qui est possible, et qui relie la plupart des personnages – Éliane, Jean-Baptiste, Camille, Guy – portés par une passion contrariée. C'est en cela que le film de Wargnier, à l'instar d'un David Lean, atteint le romanesque et délaisse le seul terrain du film d'histoire.



ANALYSE D'AFFICHE

Indochine, Le Crabe-tambour, Diên Biên Phu

L'affiche originale française du film montre Catherine Deneuve en silhouette sombre sur fond doré, appuyée sur une rambarde devant une baie, des montagnes en arrière-plan, regardant vers une jonque sur sa droite. Elle tient à la main des chaussures à talon et porte des vêtements asiatiques. La rambarde est celle sur laquelle elle s'appuie pour contempler le lac de Genève à la fin du film. L'image de l'affiche combine donc plusieurs temps et plusieurs espaces autour de la figure iconique de la star féminine : le temps et l'espace idéalisés de la colonisation, transfigurés par le jaune flamme qui embrase l'image, et le temps et l'espace de la décolonisation, qui construisent le point de vue à partir duquel la vision du film est créée. On est à l'opposé de l'héroïsme masculiniste des films de Pierre Schoendoerfer, comme par exemple **Le Crabe-tambour** (1977) ou **Diên Biên Phu** (1992). L'affiche du **Crabe-tambour** réunit les visages de trois acteurs masculins (Jean Rochefort, Jacques Perrin, Claude Rich) portant une casquette de marin, le regard scrutant l'horizon, au-dessus d'une brume qui couvre la mer. On devine la silhouette d'un navire qui s'avance vers nous. L'affiche de **Diên Biên Phu** privilégie le collectif masculin d'hommes amassés au pied d'avions parés pour le décollage. Seuls les noms des trois têtes d'affiche (Patrick Catalifo, Donald Pleasence, Jean-François Balmer) sont cette fois réunis.

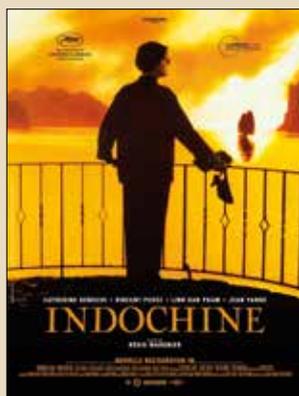
Dits et non-dits de la vision cinématographique de l'Histoire

© 1992, Studiocanal - Ody Films - Bac Films - TFI films production. Tous droits réservés.

À travers son casting, le film laisse transparaître une attitude ambiguë vis-à-vis de la situation coloniale. Ainsi, selon Gwénaëlle Le Gras, « le choix même de Catherine Deneuve relève d'une volonté de rendre désirable une époque révolue, celle de l'empire colonial ». « À travers elle, c'est donc une vision flatteuse, fastueuse et séduisante de l'Indochine coloniale que l'on cherche à ressusciter ». Le choix de la voix off d'Éliane opère une confiscation des autres points de vue, ou tout au moins une réduction de leur expression personnelle, individuelle, intime. Toujours selon G. Le Gras, le point de vue d'Éliane « empiète sur celui des autres personnages dont elle récupère l'histoire (et l'Histoire) ». L'adoption comme symbole de la colonisation (métaphore revendiquée par Régis Wargnier) est hautement problématique en ce qu'elle suppose un lien de familiarité ancestral entre la France et l'Indochine (et non une colonisation

historiquement motivée par la compétition entre empires coloniaux européens) mais aussi en ce qu'elle infantilise le colonisé – selon la vision classique développée par Edward Saïd dans son ouvrage fondateur *L'Orientalisme*. C'est la vision exprimée par la voix-off au début du film quand Éliane dresse la liste des « choses inséparables », parmi lesquelles « l'Indochine et la France », au moment où à l'image elle serre la main glacée de « la petite princesse d'Annam ».

Wargnier utilise un langage dramatique dans lequel « les personnages sont autant de personnages emblématiques de la société coloniale française comme de la société vietnamienne colonisée » (Jean Sagnes). Éliane incarne l'exploitation économique à travers la plantation d'hévéas. Guy Asselin, le chef de la sûreté, représente le volet répressif mais en même temps développe un discours lucide et critique. Jean-Baptiste rappelle le rôle joué par les officiers de marine dans l'histoire du Viet Nam. Yvette est l'antithèse d'Éliane : charnelle, vulgaire, elle pactise avec le pouvoir policier incarné par Asselin. D'une certaine manière on pourrait dire qu'Yvette exprime le retour d'un certain impensé colonial qu'Éliane s'emploie à refouler. Nul ne s'étonnera alors qu'Yvette interprète une nouvelle version de « La Môme Caoutchouc », connue sous la version qu'en donnèrent Jean Gabin et Fréhel dans **Cœur de Lilas** (1932), d'Anatole Litvak.



SÉQUENCE-CLÉ [52'12 - 1H00'12]

L'attente de Jean-Baptiste et la double gifle

Le deuxième tango dansé par Éliane et Camille nous rappelle qu'Éliane se place dans une position masculine en tant que propriétaire de la plantation d'hévéa (l'ouvrier qu'elle flagelle lui dit « tu es mon père et ma mère » et Jean-Baptiste remarque qu'il s'agit d'un métier d'homme) mais aussi en exerçant une autorité abusive et en cultivant une certaine androgynie (la coupe de cheveux). Dans la scène de repas de Noël, se rejoue aussi un des leitmotifs de toute la première partie du film : la protection. Tout le monde cherche à protéger quelqu'un dans l'univers colonial, placé sous le signe du paternalisme. Guy et Émile veulent protéger Éliane, qui veut protéger Camille mais aussi Jean-Baptiste. Après Yvette, Jean-Baptiste va être le deuxième personnage à exprimer ouvertement la « vérité » d'Éliane et de ses contradictions. Éliane voudrait former une élite locale qui succédera au colonisateur. Jean-Baptiste lui crie qu'elle ne supporte pas la liberté des autres, ce qui est objectivement vrai mais subjectivement intolérable. Les échanges de regards et de partenaires, soutenus par le montage et la musique, sont ici éloquentes : interrompu



© 1992, Studiocanal - Orbyfilms - Bacfilms - TFI films production. Tous droits réservés.

par l'irruption de Jean-Baptiste, le tango d'Éliane et de Camille devient une sorte de danse possessive et c'est le directeur de la sûreté, Guy, qui devient le nouveau partenaire forcé de Camille, l'empêchant de rejoindre Jean-Baptiste tandis que celui-ci s'explique avec Éliane. Celle-ci a donc besoin du renfort de l'homme qu'elle a éconduit mais qui est aussi l'instrument de la répression brutale du soulèvement nationaliste pour « protéger » sa pupille. Éliane ne perdra jamais tout à fait ce réflexe protecteur : lors de la scène à Poulo

Condor, elle se comporte en mère protectrice envers Camille, qui doit s'arracher à elle pour exister comme individu promis à un destin dans la nouvelle nation ; après la scène d'adieux à Guy, elle ne peut s'empêcher de recommander à Yvette de s'occuper de lui ; enfin elle reporte ce rapport de protection sur Étienne adulte, qui répète après avoir renoncé à rencontrer Camille dans son hôtel genevois une partie des paroles que l'ouvrier de la plantation d'hévéa avait prononcées après avoir été châtié par Éliane : « *ma mère, c'est toi* ».

SÉQUENCE-CLÉ [2H00'00 - 2H03'12]

Le théâtre et la légende de Camille et Jean-Baptiste

C'est la deuxième scène de théâtre, et la deuxième fois qu'on entend de la musique asiatique in, alors que la musique off est une musique occidentale, comme dans tout le reste du film à l'exception du générique d'ouverture. Nous assistons d'abord, plein cadre, à une pantomime où des Vietnamiens jouent tous les rôles, inversant les conventions du cinéma colonial où des comédiens blancs grimes s'emparaient des personnages ethniques. Le contrechamp nous révèle un public local attentif et, en arrière-plan, la présence d'abord discrète et muette d'Éliane et de Guy, qui vont progressivement prendre toute la place, ce qu'annonce un raccord violent qui élimine le public vietnamien pour isoler le couple de spectateurs blancs (leur blancheur est soulignée par leur costume, assorti à leur couleur de peau). La police

fait irruption et interromp le spectacle, dispersant le public, tandis que la musique occidentalante de Patrick Doyle couvre les sons in. Les policiers mettent le feu et procèdent à des arrestations. On aura compris que le théâtre est ici la voix militante de la culture autochtone, violemment réprimée par Guy. Dans une tirade caractéristique du jeu de Jean Yanne (qui jouait un tueur en série vétérans d'Indochine dans *Le Boucher* de Claude Chabrol, 1970), Guy



hurle que les prisonniers du bagne de Poulo Condor entrent nationalistes et sortent marxistes, vision très problématique et un peu simpliste (mais pas entièrement fausse) – entre 1930 et 1939, 12 % de la population indochinoise seront passés par Poulo Condor, qui sert effectivement de caisse de résonance aux thèses marxistes. La gesticulation de Jean Yanne est elle-même très « théâtrale » (cris, yeux exorbités) et justifie la réprimande d'Éliane, qui n'y voit que des mots. Elle-même entre dans ce jeu en opposant à l'impuissance de Guy une réplique encore une fois très « théâtrale » : « les femmes n'ont pas besoin de mots dans leur ventre ». L'ensemble de la séquence crée le malaise par le sentiment d'assister au théâtre obscène des sentiments de la minorité blanche dominante sur fond d'autodafé.

Des références pour aller plus loin

Bibliographie

- **Pierre Brocheux** et **Daniel Hémerly**, *Indochine : la colonisation ambiguë 1858-1954*, Paris, Éditions La Découverte, 2001 (1994). Synthèse fouillée et solide qui aborde tous les aspects de la question.
- **Pierre Brocheux**, *Histoire du Vietnam contemporain : la nation résiliente*, Paris, Fayard, 2011. Synthèse d'une grande clarté.
- **Jacques Dalloz**, *La guerre d'Indochine 1945-1954*, Paris, Points-Seuil, 1987. Mise en perspective historique solide et accessible.
- **Philippe Franchini**, dir., *Tonkin 1873-1954. Colonie et Nation : le delta des mythes*, Paris, Autrement, 1994.
- **Jean de la Guérvrière**, *Indochine : l'envoûtement*, Paris, Le Seuil, 2006.
- **Benoit de Tréglodé**, dir., *Histoire du Viêt Nam de la colonisation à nos jours*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018.
- **Pierre-Richard Feray**, *Le Viêt-Nam*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 2004.
- **Daniel Hémerly**, *Hô Chi Minh. De l'Indochine au Vietnam*, Paris, Découvertes Gallimard, 1990. À travers le destin singulier d'Hô Chi Minh, cette étude richement illustrée livre des clés de compréhension sur la naissance et l'essor du nationalisme vietnamien.

· **Gwénaëlle Le Gras**, *Le Mythe Deneuve*, Paris, Le Nouveau Monde, 2010. Étude au prisme des *star studies* de l'actrice principale d'**Indochine** par la meilleure spécialiste de la question, dans un style accessible et sans jargon. Le chapitre sur **Indochine** est une lecture indispensable.

· **Francis Ramirez** et **Christian Rolot**, « D'une Indochine à l'autre », *Cinémathèque* n° 2, novembre 1992.

· « Souvenirs d'Indochine », *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 57, octobre 1992.

· **Delphine Robic-Diaz**, *La Guerre d'Indochine dans le cinéma français*, PUR, 2014. Étude d'une grande ampleur sans équivalent, dont la lecture s'impose par son érudition et par la richesse des analyses.

· **Edward W. Said**, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1980 (1978). Étude historique et théorique fondatrice dans le sillage de Michel Foucault.

· **Pierre Singaravélou**, dir., *Les Empires coloniaux XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Points-Seuil, 2013. Mise en perspective historique et historiographique actualisée des études sur les grands empires (britannique, français, espagnol). Ouvrage collectif essentiel.

· **Hugues Tertrais**, *Atlas des guerres d'Indochine 1940-1990*.



De l'Indochine française à l'ouverture internationale, Éditions Autrement, 2004. Un ensemble de cartes commentées qui va bien au-delà des limites annoncées par le titre de l'ouvrage. Indispensable.

Filmographie

· **India Song** de Marguerite Duras, France, 1975. Marguerite Duras adapte elle-même sa pièce radiophonique dans ce qui reste son chef-d'œuvre cinématographique, puissante évocation de la situation coloniale.

· **Un Barrage contre le Pacifique** de Rithy Panh, France, 2008. Nouvelle adaptation du classique de Marguerite Duras (après celle de René Clément en 1957) par le grand documentariste franco-cambodgien.

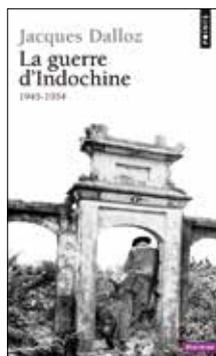
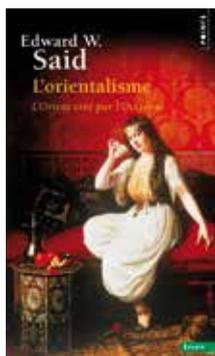
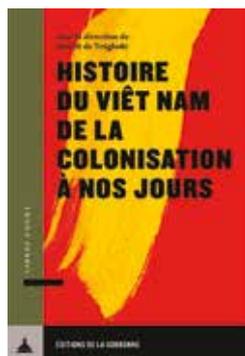
· **Poussière d'empire** de Lam Lê, France, 1983. Consacré aux dernières années de la présence française en Indochine, c'est le premier long métrage d'un cinéaste franco-vietnamien primé au Festival international du film d'histoire de Pessac en 2012 pour son documentaire sur les travailleurs indochinois en France pendant la Seconde Guerre mondiale (**Công Binh, la longue nuit indochinoise**).

· **La Déchirure** (*The Killing Fields*) de Roland Joffé, Royaume-Uni, 1984. Inspiré de faits réels, ce magnifique film devenu un classique retrace le parcours de deux journalistes pendant la tragédie cambodgienne.

· **L'Amant** de Jean-Jacques Annaud, France, 1992. Adaptation controversée du roman de Marguerite Duras (Prix Goncourt 1984), à comparer avec **Indochine**.

· **Diên Biên Phû** de Pierre Schoendoerffer, France, 1992. L'auteur de **La 317^e section** livre le film définitif sur la bataille décisive qui met fin à l'empire français en Asie.

· **La France est notre patrie** de Rithy Panh, France-Cambodge, 2015. Un documentaire sans aucun commentaire composé exclusivement d'images d'archives des actualités françaises. Une vision nettement en contrepoint de celle du film de Régis Wargnier.



Ciné-dossier rédigé par Jean-François Baillon, professeur de cinéma, histoire des idées et civilisation britannique à l'université Bordeaux-Montaigne. Membre du groupe pédagogique.