

Camille et Mùì ou Du Vietnam dans *Indochine* et *L'Odeur de la papaye verte*

par Michèle Bacholle

INDOCHINE ET *L'ODEUR DE LA PAPAYE VERTE*, deux films sortis en France à un an d'intervalle (respectivement 1992 et 1993)¹, mettent en scène deux destins de femmes très différentes, qui trahissent deux points de vue radicalement divergents sur l'Indochine française, la guerre et ses conséquences. Ces points de vue ne sont pas seulement ceux des metteurs en scène, Régis Wargnier et Tran Anh Hung, ils reflètent aussi la position d'un pays et de son peuple.

L'Indochine, c'est bien sûr l'union du Laos, du Cambodge et du Vietnam (Cochinchine, Annam et Tonkin) instituée en 1887. Mais cette Indochine-là est celle des livres d'histoire. L'Indochine que fait revivre Wargnier est celle restée dans l'imaginaire français, l'Indochine des grandes heures de l'Empire colonial. En intitulant son film *Indochine*, Wargnier invoque le pouvoir du nom et les souvenirs d'un passé grandiose resté cher au cœur des Français². En cela, il ne se distingue pas d'autres réalisateurs comme Richard Attenborough qui lui aussi évoque la grandeur de l'Empire colonial, britannique cette fois. Salman Rushdie voit ce genre de films comme "an unfortunate attempt at 'refurbish[ing] the Empire's tarnished image'" (Norindr 131), "tentative malheureuse" peut-être, mais qui a valu à *Indochine* l'Oscar du meilleur film étranger.

Bien que sortis presque simultanément et s'adressant tous deux à un public français³, ces deux films présentent des différences extérieures flagrantes. *Indochine* est une superproduction à l'américaine tournée sur place et qui a coûté quelques 30 millions de dollars (c'est, avec *L'Amant*, le film le plus cher de l'histoire du cinéma français). Il présente les conventions du cinéma hollywoodien: linéarité de l'intrigue, une action fondée sur une histoire d'amour, des protagonistes avec qui le public aime à s'identifier et des aventures épiques. Il met en scène des acteurs célèbres: Vincent Perez, Jean Yanne et, bien sûr, Catherine Deneuve, star de renommée internationale. La musique est grandiose, les paysages à couper le souffle. *L'Odeur de la papaye verte* est une production beaucoup plus modeste. Les acteurs sont tous vietnamiens, inconnus du public

français. La musique est jouée par des instruments à corde ou par un piano. Le film est totalement tourné en intérieurs. Ce mode de tournage présente un avantage certain: Tran Anh Hung a réussi à créer une intimité entre l'image et son spectateur, intimité impossible dans *Indochine*. Dans *L'Odeur de la papaye verte*, la limitation de l'espace géographique amène le spectateur à pénétrer le mode de vie et de pensée des personnages. Il faut également remarquer dans ce film l'économie des dialogues qui font place à la musique, alors qu'*Indochine* a une narratrice en voix off et surtout, surabonde d'échanges verbaux. D'autre part, *L'Odeur de la papaye verte* est un film en vietnamien, alors qu'*Indochine* est en français.

Indochine se déroule principalement dans les années 1930. Nous assistons à la montée d'une affirmation nationale de type révolutionnaire contre la présence coloniale. Les coloniaux s'inquiètent d'ailleurs: lors de la course d'aviron, la force de l'équipe indigène face à l'équipe de la marine française fait dire au Commandant: "Il ne faut pas leur donner des idées de victoire à ces gens-là". De même, l'officier français chargé de superviser le trafic humain à Ha-Long ne peut réprimer un "Vous les voyez là, dociles, assis sur leurs talons. Un jour ils se lèveront et nous n'aurons plus qu'à partir". Ce fameux "jour" est cependant passé sous silence. La période 1936-1954 est occultée, période peu reluisante pour la France avec la réoccupation du Sud à partir d'octobre 1945, le bombardement de Haïphong en novembre 1946 et la guerre à partir de décembre 1946 qui gagne l'ensemble de la péninsule et s'achève avec la défaite de Dien Bien Phu. Nous retrouvons Eliane Destries, alias Catherine Deneuve, et son petit-fils à Genève en juillet 1954 à la veille de la signature des Accords. Deux dates situent *L'Odeur de la papaye verte*, 1951, quand Mui arrive à Saïgon pour travailler comme servante, et 1961, où elle est envoyée travailler chez un riche et jeune bourgeois. Les événements historiques et les guerres sont éclipsés de la trame de l'histoire (en 1951, le Vietnam est toujours français, en 1961, le FNL a été créé et Diem a demandé l'aide des Etats-Unis, déclenchant l'engrenage de l'intervention américaine). Quelques références sont faites au couvre-feu et on entend d'occasionnels avions. Tran Anh Hung affirme avoir donné ces deux dates simplement pour éviter des questions du type, "What year did that take place?" (Cross 37).

Indochine fait revivre la vie coloniale des Français, une vie de pouvoir et de plaisirs. Eliane Destries est la maîtresse d'une vaste plantation d'hévéas en partie héritée de ses amis le Prince N'Guyen et sa femme, morts dans un tragique accident d'avion, et dont elle a adopté la fille, Camille. Nous voyons Eliane évoluer sur le domaine, dans les cercles coloniaux et dans une fumerie d'opium. Sa vie est une suite de clichés, du moins jusqu'à la rébellion de Camille. Née en Indochine, Eliane ne l'a jamais quittée; ce disant, elle regarde la petite Camille alors âgée de cinq ans, transposant du coup sur l'enfant qu'elle vient de recueillir l'image

qu'elle donne à l'Indochine. Camille incarne ainsi d'entrée de jeu l'Indochine, une Indochine française. Eliane voit également les autres Annamites comme sa possession. Ses ouvriers sont *ses coolies*; comme une mère, elle les protège, sans toutefois hésiter à les punir: alors que l'on voit les hommes récolter le caoutchouc, on entend des coups de fouet, la caméra est alors portée sur Eliane qui rend le fouet au régisseur et dit à son coolie: "Tu as voulu fuir. Tu es un déserteur. Tu m'as obligée à te battre. Tu crois qu'une mère aime battre ses enfants?" et l'homme de répondre: "Tu es mon père et ma mère" et de s'incliner devant cette femme habillée en homme et qui entend mener son domaine à la baguette. Mère peut-être, mais mère castratrice qui ne supporte aucune entorse à son pouvoir⁴. Outre le domaine, Eliane dirige également la narration. Comme le souligne Parivong Norindr, "As both protagonist and narrator, she exerts complete control over the film's narration, its development, its resolution" (Norindr 135). Autrement dit, Eliane aura le dernier mot, ne peut qu'avoir le dernier mot, et à travers elle, la France qui redore son blason colonial terni.

Eliane est aussi stricte avec sa fille qu'elle l'est avec ses ouvriers. Quand elles s'exercent au tango, c'est elle qui mène. Quand Tanh, le jeune homme à qui Camille a été promise par ses parents, revient de Paris parce qu'il en a été expulsé (ou "puni") pour avoir participé à une manifestation contre le pouvoir colonial au Vietnam, Camille apprend tout de l'insurrection de Yên Bay. Guy, alias Jean Yanne, dit alors à Eliane: "Ben c'est quand même son pays, merde. Elle a le droit de savoir". Eliane préserve Camille dans un cocon, entre la maison et l'école catholique. Camille ne voit ses concitoyens qu'à travers les vitres de la voiture et le filtre des principes coloniaux français. Nous ne la voyons jamais marcher sur les terres du domaine, elle reste confinée dans la maison, ou éventuellement sur le balcon. Eliane l'a si bien tenue éloignée de tout que, lorsque l'usine de caoutchouc des Destries est dévastée par un incendie criminel, Camille exprime sa peur qu'"ils" (les nationalistes? les communistes? en tout état de cause, les Annamites) les massacrent, Eliane et son père Emile. Il faudra une promenade avec ses camarades d'école et la rencontre de Jean-Baptiste Le Guen pour que Camille commence à échapper à l'emprise d'Eliane, et à travers elle, le Vietnam à l'emprise de la France et au carcan qu'est l'Indochine.

Jean-Baptiste, alias Vincent Perez, officier dans la marine française, vit avec Eliane une aventure de passage. Mais Eliane s'attache en fait à lui, qui refuse de se laisser entraîner par ses émotions et clame haut et fort: "Personne ne me volera l'intérieur de ma tête, même pas l'Asie éternelle". D'entrée de jeu, Jean-Baptiste fait figure de rebelle: il ne fume pas, il ne se laisse pas prendre dans les filets d'Eliane, il veut résister au charme de l'Asie et il se rebelle contre l'ordre colonial tacite. C'est par lui que va passer la rébellion de Camille. Leur rencontre est tout à fait fortuite. Un prisonnier évadé est abattu et s'écroule sur Camille qui perd connaissance. Quand

elle reprend ses esprits (et s'éveille de son sommeil de colonisée), elle éprouve pour Jean-Baptiste, son sauveur, le coup de foudre. Hantée par cet homme, elle se confie à Eliane qui, pour la protéger, mais aussi par dépit d'avoir été abandonnée, fait muter Jean-Baptiste dans un avant-poste du Tonkin, dans la magnifique baie d'Ha-Long, manœuvre qui dégoûte Jean-Baptiste: "Une femme décide de mon sort, c'est ça l'ordre dans vos colonies?" Après cette dramatique soirée de Noël, Camille refuse de parler à Eliane et part pour Hué où sont célébrées ses fiançailles avec Tanh. Le séjour dans l'ancienne capitale impériale et la période de méditation liée à la cérémonie des fiançailles sont un retour aux sources pour la petite princesse Annamite au prénom qui restera pourtant jusqu'au bout français. Au contact de Tanh qui, à son retour, lui avait chuchoté en vietnamien "bientôt, cette terre sera de nouveau la nôtre", ce n'est pas l'Indochine traditionnelle que Camille retrouve, mais le Vietnam qu'elle découvre. Tanh le révolutionnaire accompagnera à la gare une Camille habillée pour la première fois du costume vietnamien et bien décidée à retrouver Jean-Baptiste. Pour cette enfant trop choyée, c'est le début de la révolte.

Son long voyage vers le nord, en train puis à pied, est un voyage initiatique où elle découvre le pays et son peuple, et surtout leur misère. Eliane, narrant cette période de sa vie, remarque: "Maintenant, elle a l'Indochine en elle". Comme leur première rencontre, ses retrouvailles avec Jean-Baptiste amorcent une autre partie de sa vie, encore plus engagée et elle aussi causée par un incident entre coloniaux et Vietnamiens: Camille, horrifiée à la vue des cadavres de la famille avec qui elle avait fait route, s'empare de l'arme d'un officier et le tue à bout portant. Camille et Jean-Baptiste s'enfuient, dérivent longtemps sur une jonque dans le labyrinthe de la baie, endroit sacré d'où personne n'est revenu vivant. Mais eux vaincront la malédiction. Alors que leur jonque est tirée le long d'une rivière, sa voile s'inscrit contre des montagnes de même forme et confirme que, par l'épreuve du labyrinthe, ils sont passés dans un ordre supérieur, légendaire. Pendant ce temps, Guy et Eliane recherchent Camille toujours introuvable alors que son histoire se répand: "Elle est en train de devenir une légende, une Jeanne d'Arc d'Indochine", s'affole Guy. Cette appellation montre la dimension mythique de Camille, tout en révélant une tentative de réappropriation de la légende par le représentant de l'ordre français, à travers la comparaison avec Jeanne d'Arc. Guy a la même réaction (de conservation-réappropriation) quand il réalise que Jean-Baptiste et Camille se déplacent avec des troupes de théâtre gagnées à la cause révolutionnaire et qu'il nomme l'opération qui consiste à toutes les arrêter "Opération Molière". Le grand auteur classique permet de récupérer l'élément subversif du théâtre vietnamien. Parallèlement, quand les deux acteurs qui jouent au théâtre l'histoire de Camille et Jean-Baptiste sont arrêtés, le signe que fait Guy de les emmener est une arrestation et une condamnation virtuelles des véritables coupables⁵.

La récupération par la France de ces éléments potentiellement subversifs se fait également à un autre niveau. Camille, dans sa fuite avec la troupe, a donné naissance à un fils. Un jour que Jean-Baptiste l'emmène à la rivière pour le baptiser (Etienne, Marie, Loïc, prénoms bien français et première récupération), le père et le fils se font arrêter sous les yeux de Camille, impuissante. Une première légende naît alors sur l'enfant. Eliane raconte à Etienne, narrataire de l'histoire: "D'étape en étape, les femmes indochinoises t'ont nourri de leur lait. C'est comme ça que la légende a commencé. Avec toi. Toutes les femmes déclaraient t'avoir nourri [...] Et puis un jour, la légende s'est emparée de Camille et Jean-Baptiste. Elle s'est répandue à travers tout le pays, de village en village, depuis la frontière chinoise jusqu'à Saïgon". Si la France a récupéré l'enfant eurasiatique, produit de la révolte et du péché, elle n'a pas pu arrêter la propagation de son histoire que le peuple vietnamien a instituée en légende.

L'enfant récupéré, son père, le fauteur de trouble, doit être évincé. Jean-Baptiste ne dit-il pas lui-même que son rapatriement en France était inéluctable, que son procès à Saïgon aurait été le procès de la France en Indochine? De procès, il n'y en aura pas. Alors que Jean-Baptiste passe une dernière nuit avec son fils, il est tué d'une balle dans la tête. Eliane accompagnera son cercueil au bateau et, malgré sa colère, abandonnera l'idée de se battre pour sa mémoire: "C'est comme se battre contre l'Empire". Exit le père qui a osé se rebeller contre l'ordre français. Quant à la mère, Camille, sa légende se poursuit. Enfermée cinq ans au bagne de Poulo-Condore, "la plus grande fabrique de communistes" à en croire Guy, elle survit en oubliant le passé et embrassant la cause communiste. A Eliane venue la chercher à l'ouverture du bagne en 1936, elle abandonne son fils et donne un dernier conseil: "Va en France. Emmène [Etienne]. Ton Indochine n'existe plus. Elle est morte", comme la petite princesse qu'elle était est morte et a fait place à la Princesse Rouge, révolutionnaire communiste. C'est ainsi que nous retrouvons Eliane à Genève, en train de raconter son histoire, aussi légendaire que l'Indochine qui l'a vu naître, à Etienne, son petit-fils d'adoption.

La France est en passe de perdre l'Indochine. Comme le constate Guy, il ne reste de l'Empire que des "confettis". C'est la conclusion de l'aventure coloniale française en Asie. L'histoire que raconte Eliane touche elle aussi à sa fin, il n'y manque plus qu'un point final. Parallèlement aux Accords qui seront signés le lendemain, un autre accord doit se conclure, tout au moins verbalement: l'allégeance d'Etienne à Eliane, du métis à la France⁶. Sur les conseils d'Eliane, Etienne se rend à l'hôtel où sont descendues Camille et la délégation vietnamienne. Il en ressort longtemps après. Tout en marchant, Eliane lui tient l'épaule, comme pour garder sur lui sa mainmise. Etienne n'a pas vu Camille, n'a même pas cherché à la voir et préfère noblement sa mère adoptive à sa mère naturelle. Eliane gagne cette dernière bataille; grâce à elle, la France ne perd pas tout, et certainement pas la face. N'oublions pas qu'Eliane est jouée par Catherine

Deneuve, pour qui le rôle a été écrit, et que Deneuve a prêté ses traits à la figure de Marianne. Deneuve, pour beaucoup, et dans *Indochine* en particulier, c'est la France personnifiée.

Malgré le mythe de la Princesse Rouge, le script d'Orsenna, Gardel et Wargnier⁷ relègue Camille au second plan. Ils en font une ingrate envers sa famille adoptive, une mère indigne, une meurtrière, une révolutionnaire. Camille est cet être asexué, rouage de la machine révolutionnaire, asexualité représentée par son prénom unisexe et surtout, par l'abandon de la robe et le port du pyjama noir. D'ailleurs Camille, dont le nom, ou du moins celui de l'actrice qui la joue (Linh Dan Pham), est relégué en troisième position au générique après Deneuve et Perez, est totalement évincée de l'affiche du film où Eliane s'avance majestueusement devant ses coolies dans une flamboyante robe rouge. Outre son statut de mère, Camille perd également son statut de sujet à l'écran puisqu'on ne la voit pas dans les dernières scènes, elle est devenue simple objet du récit. En glorifiant Eliane Destries qui garde encore un certain contrôle sur le Vietnam en la personne d'Etienne (et que l'on voit habillée à l'orientale dans l'ultime scène du film), le script d'*Indochine* laisse intact le passé glorieux de la France coloniale, le redore même, comme cette teinte jaune qui envahit le dernier plan. Par le biais d'Eliane, la France maintient ainsi sa supériorité sur l'ancienne colonie.

L'Odeur de la papaye verte nous présente une toute autre image du Vietnam. C'est le premier long-métrage d'un jeune metteur en scène vietnamien, Tran Anh Hung⁸. Ce film, qui a remporté la Caméra d'Or au festival de Cannes en 1993, retrace l'histoire de Mũi, arrivée à l'âge de 10 ans comme servante dans une famille commerçante de Saïgon. Bien qu'il ait situé l'intrigue en 1951 et 1961, Tran a volontairement écarté les détails historiques extérieurs afin de préserver le "poème" (Cross 37) qu'il a tenté de composer. *Mũi Đu Đú Xanh*⁹ doit donc être vu et lu comme un poème, un poème sur les femmes, sur leur vie quotidienne faite de sacrifices, de souffrance, sur l'intemporalité des gestes maternels. Nous prêterons une attention particulière aux couleurs et au rythme de ce poème visuel.

Mũi arrive un soir dans une famille commerçante. Notons qu'elle arrive face au spectateur, dans une rue sombre où elle hésite et cherche son chemin (à la fin, Mũi nous fera face, assise immobile, elle aura trouvé sa voie). Dans cette famille, la mère s'occupe d'un magasin de tissus attaché à la maison, le père, dans cette première scène, joue d'un instrument à cordes, sourd aux commentaires de sa femme. Le lendemain de son arrivée, Mũi regarde par la fenêtre et voit une goutte blanche tomber de l'arbre d'où vient d'être cueillie une papaye. La papaye est donc la première chose qu'elle voit dans sa nouvelle vie. Mũi apprend au contact d'une vieille servante à faire la cuisine. Très calme, elle observe avec une avidité et une curiosité toujours renouvelées le monde autour d'elle. Elle

pose sur tout (insectes, grenouilles et fourmis) un regard frais et neuf et évolue silencieusement dans cette maison remplie de chants d'oiseaux et de plantes, dans un décor aux tons majoritairement verts. Tran dit avoir surtout cherché à rendre une impression de fraîcheur avec Mũi et la papaye (Cross 35). Cette fraîcheur est tout à fait sensible, grâce au vert omniprésent dans cette première partie du film (les plantes, la nourriture, les objets, les vêtements), grâce aux plantes qui se trouvent dans presque tous les plans, grâce à l'abondance de l'eau (eau de pluie, eau de cuisine, de nettoyage ou d'arrosage) et surtout grâce aux sourires et gestes innocents de Mũi.

Le film est divisé en deux, Mũi à 10 ans et Mũi à 20 ans, et beaucoup de scènes se répètent. La première scène avec la maîtresse et son mari est répétée au début de la deuxième partie avec Trung, le fils aîné et sa femme; au commentaire de celle-ci d'envoyer Mũi travailler chez Khuyên, l'ami de Trung, celui-ci ne répond rien, absorbé qu'il est dans sa musique (comme son père avant lui). Une paire de chaussures est cirée dans chaque partie; un vase est cassé et à chaque fois, on ne sait par qui (Mũi ou un lézard). Mũi est habillée d'une tunique vert jade dans les deux parties; deux fois, elle revêt une tunique rouge et à chaque fois, cette scène est déterminante dans sa relation avec Khuyên, la première montrant combien il l'impressionne (elle met un soin particulier à s'apprêter et le sert ensuite avec un sourire malicieux), la deuxième, combien elle l'impressionne. Dans chaque partie figure aussi la photo de Tô, la fille des maîtres qui aurait le même âge que Mũi si une maladie ne l'avait emportée sept ans avant l'arrivée de celle-ci. En Mũi, la maîtresse voit Tô et le spectateur finit par les associer l'une à l'autre grâce à une scène où Mũi regarde l'autel des ancêtres sur lequel se trouve la photo de Tô et où les deux visages se succèdent en gros plan. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est la photo de Tô entourée de fleurs vertes à gauche et de fruits jaunes à droite. La photo est de nouveau montrée au début de la deuxième partie, mais là les fleurs ont disparu, les fruits jaunes sont toujours présents, sur la droite. Je reviendrai sur cette remarque.

Si le vert domine la première partie, vert et jaune se partagent la deuxième et le jaune sera prédominant dans l'épilogue. Ces couleurs sont directement liées à la papaye. Au lendemain de son arrivée, Mũi avait assisté à la préparation de la papaye verte. Plus loin dans cette première partie, elle a elle-même coupé la papaye de l'arbre, elle l'a lavée et coupée en lanières. La servante lui ayant dit de jeter le reste, Mũi a eu la curiosité de l'ouvrir. Après avoir coupé le légume en deux, elle y a découvert une multitude de petites graines blanches, découverte qui a amené sur son visage un large sourire. Notons qu'à ce point, nous ne voyons pas Mũi servir la papaye. Dans la deuxième partie, Mũi, dans une scène pleine de sensualité visuelle, lave la papaye, la pèle, la coupe en lanières et la dispose doucement sur une assiette avant de la servir. Comme auparavant, elle ouvre la papaye et regarde avec le même plaisir

les petites graines. Puis elle se saisit d'une, l'observe et la dépose délicatement sur un lit de verdure, avec un sourire serein. Entre ces deux scènes, la relation entre Mũi et Khuyên, toute en regards dérobés, a évolué; tout mène à penser qu'elle est devenue charnelle. Surtout, Khuyên a appris à Mũi à lire et à écrire. La papaye était justement l'objet du premier texte lu: "In my garden, there's a papaya tree. The papaya hang in bunches. The ripe papaya have a pale, yellow colour"¹⁰. Nous apprenons ainsi que la papaye passe du vert au jaune, couleurs qui entouraient la photo de Tô dans la première partie, photo qui n'avait plus que le jaune à sa droite dans la deuxième partie. Tô et Mũi étant liées, ce changement reflète la maturation de Mũi. Ce passage est d'ailleurs reflété dans la scène où Mũi quitte la famille pour entrer au service de Khuyên. Nous la voyons sortir de la pièce aux tons verts, mais elle est cachée par un volet jaune. Elle revient chercher une petite cage et, alors qu'elle passe définitivement la porte, la musique qui l'accompagne s'envole. Le passage du vert au jaune illustre ainsi le début de maturation de Mũi.

Les décors passent également du vert au jaune. Dans la maison de Khuyên, le couloir entre la cuisine et la salle et le couloir qui mène à la chambre de Mũi sont jaunes. Le passage de Mũi dans ce couloir montre également sa maturation. Dans la première partie, nous avons vu Mũi préparer exclusivement des légumes verts, au début de la deuxième partie, elle prépare des légumes verts et jaunes. Les vêtements de Mũi passent eux aussi du vert au jaune, un jaune éclatant dans la toute dernière scène. Comme la papaye, Mũi mûrit. Elle n'est plus une enfant de 10 ans mais une jeune fille de 20 ans. Elle ne pose plus de questions, elle apprend à lire et à écrire (dans un livre dont la couverture est jaune). Comme la maturation de Camille passait par Jean-Baptiste, celle de Mũi est liée à Khuyên. Quand la servante a dit à la jeune Mũi que Khuyên viendrait dîner, celle-ci lui a demandé la permission de préparer seule les légumes, ce qui révèle son désir d'indépendance et son désir de plaire. Rappelons que les légumes, principe féminin, sont souvent opposés à la viande, principe masculin. Vouloir préparer les légumes pour Khuyên peut donc être interprété comme un acte de séduction, même inconscient, de la part de cette enfant de 10 ans. Notons que ce jour-là, elle a revêtu une tunique rouge pour servir Khuyên. Une fois qu'elle entre au service de Khuyên, Mũi manifeste un bien-être certain. Elle semble pleinement satisfaite de cuisiner pour lui, raccommoder un bouton de sa chemise, cirer ses chaussures ou ranger ses affaires. Khuyên, qui ne lui prêtait pas attention, commence à la regarder à son insu. Il fait d'elle des esquisses dont la ressemblance avec celles qu'il fait d'une statue de bouddha est frappante. Un jour, Mũi revêt avec fébrilité une superbe tunique rouge. Elle prend un rouge à lèvres dans un tiroir; la caméra fait ensuite un gros plan de ses lèvres et montre Khuyên en train de la regarder. Mũi sent ce regard et s'enfuit. Khuyên pénètre alors pour la première fois dans le couloir jaune vers la partie de la maison où Mũi travaille. Elle se

cache, il part, puis revient et ils se retrouvent face à face, tous deux mal à l'aise et comme pris en faute. C'est la seule scène de la deuxième partie où Mùì porte sa tunique rouge. Or, le rouge est la couleur de la chair de la papaye mûre; et ces deux scènes à la tunique rouge sont celles où le spectateur perçoit les sentiments profonds de Mùì et où la séduction s'opère.

D'une enfant pauvre et ignorante, Mùì mûrit en une jeune fille accomplie et instruite. La scène qui précède l'épilogue est celle avec la graine de papaye déposée sur le lit de verdure. Sachant que la relation entre Mùì et Khuyên a été "consommée", cette unique graine de papaye déposée délicatement laisse à penser que la sérénité et la plénitude de Mùì ne tiennent pas seulement à son instruction. La caméra tourne; dans un flou artistique, des choses vertes font place à des choses jaunes et on entend Mùì dire: "I'll start, okay?" Assise face au spectateur, habillée de jaune (comme la papaye mûre), la main posée sur son ventre arrondi, elle commence à lire un poème, son poème en fait:

The spring water, nestled in a hole in a rock, shimmers softly when disturbed. The vibrations of the ground have given birth to strong waves which crash together in an irregular swell on the surface, without cresting. If there's a verb meaning "to move harmoniously" it must be used here. The cherry trees, gripped in shadows, spread out and curl up, sway and twist to the rhythm of the water. But the interesting thing is that however much they change, they keep the shape of a cherry tree.

Ce poème du Japonais Natsume Sôseki, "Oreiller d'herbes", peut s'appliquer à Mùì. Elle est comme l'eau de la source, qui une fois touchée, bouge harmonieusement, mais qui ne change pas. Comme le note Tran Anh Hung, ce texte parle de la permanence des choses (Cross 36). Tran n'exclut pas une interprétation pessimiste à la fin de son film: "Maybe the significance is, now that she's pregnant, she is going to lose that freshness and become like the mother we saw at the beginning of the film" (Cross 36). Mais la fraîcheur de Mùì, outre son sourire, est principalement liée à son insatiable curiosité et sa capacité à s'étonner. Or, un geste dans la dernière scène montre que ces qualités sont toujours bien présentes en elle et qu'elles subsisteront. Le poème lu, Mùì sent le bébé bouger, elle regarde son ventre en poussant un petit cri de surprise et ferme les yeux de contentement. Alors, la caméra s'élève au-dessus d'elle pour se poser sur la statue de bouddha, qui semble sanctifier sa maternité et donne au film une conclusion pleine de promesses. Si l'histoire s'est répétée dans les deux parties (avec la maîtresse et son mari, et Trung et sa femme) où le mari était indifférent ou insouciant et rendait ainsi la tâche de son épouse plus pesante, remarquons que là, Khuyên est écarté de l'image. Ne subsistent que Mùì et l'enfant à venir, protégés par une force supérieure.

Camille et Mùì présentent deux destins différents en surface, mais qui se rejoignent dans la remise en cause de l'ordre (colonial ou social) établi,

remise en cause qui s'effectue par l'entremise d'un homme (Jean-Baptiste et Khuyên)¹¹, et dans l'affirmation de soi et la libération (par la politique, ou l'éducation et la maternité). Toutes deux se sont fait une place dans la société vietnamienne (Camille fait partie de la délégation, Mũi est une maîtresse de maison instruite), mais la première a obtenu cette place au prix de moult épreuves et souffrances. Elles présentent deux évolutions et maturations: la fille adoptive d'une Française devient une révolutionnaire notoire (et est punie pour cela, elle finit seule comme femme et comme mère), et la paysanne devient une femme éduquée et aimée. Toutes deux sont mères, mais la première maternité est vécue traquée et l'enfant est finalement abandonné, la deuxième est vécue dans la sérénité et la plénitude¹². La fin de ces deux films rend évidentes leurs implications. La caméra de Wagnier refuse à Camille une présence physique (elle est dans "cet hôtel", sur "ce balcon") et elle est rayée de la vie de son fils. La caméra de Tran Anh Hung présente Mũi comme une papaye mûre, pleine de son fruit, qui ose regarder le monde en face et qui préserve sa fraîcheur. Dans ce film, Tran a voulu créer

a specific rhythm, to find the very movement of the Vietnamese soul [...] [The Vietnamese] don't have to talk to one another in a rational way in order to communicate. Rather there is this notion that they kind of mentally impregnate or penetrate one another. They understand things without being precise, without using words. (Cross 36)

Or, nous avons remarqué combien *L'Odeur de la papaye verte* était économe dans ses dialogues, contrairement à *Indochine*. Mũi et Khuyên n'ont pas à se dire leur attirance, Mũi la comprend en trouvant les esquisses. Ou encore, quand la maîtresse redoute que son mari ne parte de nouveau avec tout l'argent de la famille, elle ne se répand pas en accusations, comme Eliane avec Jean-Baptiste. C'est en mettant face à face ces deux films que nous voyons, nous spectateurs occidentaux, que Tran Anh Hung a parfaitement mené à bien son projet, et qu'il a en fait réalisé un tour de force car non seulement les personnages s'imprègnent et se fécondent mentalement sans user de mots, mais ils imprègnent et fécondent avec autant de succès le spectateur. A travers Mũi, Tran Anh Hung est parvenu à communiquer avec nous à la mode vietnamienne. Nous sommes pris dans le rythme de son film et dans le rythme de l'âme vietnamienne et ressentons à la fin le même bien-être étonné et rafraîchissant que Mũi.

La maturation de Camille et de Mũi est le point commun de ces deux films très différents, pourtant contemporains et destinés à un public occidental. *Indochine* présente une perspective française marquée par la nostalgie de l'Empire¹³ et la préservation d'une grandeur soi-disant humaniste, mais hypocrite puisque de type colonialiste. Wagnier présente les Français comme des individus modèles, contrairement aux Vietnamiens, qui se laissent endoctriner et abrutir par les thèses communistes (Camille et Tanh). *L'Odeur de la papaye verte* offre une perspective toute différente,

vietnamienne, une perspective humaine¹⁴ concentrée sur la vie intérieure, sur l'enfant à naître, comme la nation et l'identité vietnamiennes étaient en gestation en 1951–1961. Ressort d'*Indochine* l'image d'une jeune fille sacrifiée (Camille) et d'une maternité abusive (Eliane), et de *L'Odeur de la papaye verte* une image d'accomplissement, de plénitude et d'épanouissement dans la maternité, et d'élévation avec Mũi comme incarnation de bouddha.

EASTERN CONNECTICUT STATE UNIVERSITY

Notes

¹En 1992, sont sortis deux autres films ayant pour toile de fond l'Indochine: *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud et *Dien Bien Phu* de Pierre Schoendoerffer.

²Le mot "Vietnam" évoque plutôt la défaite de la France et la perte de l'Empire.

³Quoique différent, *Indochine* vise le grand public, *L'Odeur de la papaye verte* un public plus restreint, appréciant un cinéma intimiste, tout en nuances.

⁴Gare à ceux qui s'opposent à Eliane: la désobéissance de Camille la mènera au baignoire, la trahison de Jean-Baptiste le conduira finalement à la mort.

⁵Dina Sherzer remarque que "the interracial couple is indirectly blamed for the revolution" (240). Punir Camille et Jean-Baptiste, même par procuration, équivaut alors à étouffer la révolution.

⁶Remarquons une similarité phonique entre les deux noms, Eliane/Etienne, qui porte à croire que dès sa naissance, l'enfant était destiné à suivre sa "grand-mère" française.

⁷Erick Orsenna et Louis Gardel sont de célèbres romanciers de la nostalgie de l'Empire. Orsenna a reçu le prix Goncourt pour *L'Exposition coloniale* (1984) et Gardel est l'auteur de *Fort Saganne* (1980).

⁸Né en 1962 au Vietnam, il est arrivé à Paris avec sa famille en 1975. Son deuxième film, *Cyclo*, est sorti en 1995.

⁹Ce titre présente un jeu de mots. Đu Đú est la papaye, Xanh la couleur verte, Mũi veut dire "odeur", mais c'est également le prénom de la protagoniste. Mũi (la jeune fille) est ainsi liée à la papaye.

¹⁰Ayant vu le film aux Etats-Unis, je reproduis les sous-titres en anglais.

¹¹Faute d'espace, nous ne pouvons approfondir cet élément d'autant plus intéressant que ces films ont été écrits et tournés par des hommes.

¹²Il existe une autre maternité, celle d'Eliane: Eliane, mère castratrice avec ses coolies, avec Camille et même Etienne, Eliane qui est et reste une mère de substitution.

¹³Schoendoerffer n'a-t-il pas affirmé qu' "avec *L'Amant*, *Indochine* et *Dien Bien Phu*, la perle de notre empire colonial est revenue" (Portuges 95)?

¹⁴L'intention de Tran Anh Hung en tournant ce film était de montrer le côté humain de son peuple (Cross 37). Des films comme *L'Amant* ou *Indochine*, il dit: "What they said about Vietnam . . . is uninteresting to me. The stories could have taken place in Kenya. The humanity of the Vietnamese people is not visible through those films" (Cross 36).

Références

- Cross, Alice. "Portraying the Rhythm of the Vietnamese Soul: An Interview with Tran Anh Hung." *Cineaste* 20.3 (1994): 35–37.
- Indochine*. Dir. Régis Wargnier. Perf. Catherine Deneuve, Vincent Perez, Linh Dan Pham, and Jean Yanne. Sony Pictures Classics, 1992.

- L'Odeur de la papaye verte*. Dir. Tran Anh Hung. Perf. Tran Nu Yên-Khê and Lu Man San. Productions Lazennec, 1993.
- Norindr, Panivong. *Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature*. Durham: Duke UP, 1996.
- Portuges, Catherine. "Le Colonial Féminin: Women Directors Interrogate French Cinema." *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*. Ed. Dina Sherzer. Austin: U of Texas P, 1996. 80-102.
- Sherzer, Dina, ed. *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*. Austin: U of Texas P, 1996.