



# **ORIENTS**

POUR GEORGES CONDOMINAS

SUDESTASIE/PRIVAT

# *Une Indochine en trompe-l'œil*

---

*par Hélène Puisseux*

L'Indochine entre dans l'imaginaire français, portée par son nom hybride — Inde, Chine — qui traîne avec lui toute la magie floue, imprécise, dont l'Occident crédite l'Orient. Les voyageurs<sup>1</sup> ont hésité plusieurs siècles aux bords des «forêts impénétrables»<sup>2</sup> et des «eaux déployées qui coulent des montagnes et qui, roulant sur les feuilles pourries dont le terrain est tout couvert se couvrent d'un certain suc qui les rend malsaines»<sup>3</sup>. Cette nature inquiétante, J.B. Manneville, Directeur des cartes et plans de la Navigation des Indes, en dresse, du temps de Louis XV, un atlas au nom de rêve, le *Neptune Oriental*. Parallèles et méridiens tentent d'enfermer des espaces blancs et brouillés, qui se structurent peu à peu autour des noms colorés, éléments d'une boîte de couleurs répandue par les voyageurs, les géographes et les missionnaires dans tout l'Extrême-Orient, Mer Jaune, Fleuve Jaune, Fleuve Bleu, Fleuve Rouge, Rivière des Perles, Rivière des Parfums, au bord desquels des hommes jaunes élèvent des pagodes à toits relevés comme leurs yeux, brodent des dragons de soie, boivent du thé vert. Inde/Chine, Indochine, se fondent dans une vision tremblée et colorée où l'étrangeté est, comme il se doit, à la fois piège et séduction.

1. Cf. Antoine Brebion, *Bibliographie des voyages dans l'Indochine française*, Saïgon, Imp. Schneider, 1910.

2. *Les voyages fameux du Sieur Vincent Leblanc*, 1648 (cité par A. Brebion).

3. J.B. Manneville, Directeur des cartes et plans de la navigation des Indes. *Neptune Oriental*, 1775.

En 1852, le Dictionnaire universel d'Histoire et de Géographie de M.N. Bouillet, au terme « Indochine », renvoie à « Inde Transgangétique », elle-même « partagée en six grandes divisions », parmi lesquelles l'« Empire d'Annam ou de Vietnam » : « On connaît très imparfaitement les peuples d'Indo-Chine : ils sont peu sociables et les missionnaires, malgré leur zèle, ne pénètrent chez eux qu'avec la plus grande peine et n'en reviennent que rarement »<sup>4</sup>. Pourtant, « soie, coton, étain, bois de tek et de sandal, gomme laque, huile, sucre, ivoire, poivre, nids d'oiseaux, tout y abonde ». A l'article « Annam ou Vietnam », dit aussi « Empire Annamitique », les auteurs esquissent une courte histoire du pays, indiquent que la végétation est « celle des tropiques » et : « En 1815, l'armée comptait 150 000 hommes et ils ont de l'artillerie sur le modèle des Européens »<sup>5</sup>.

Aussi l'Indochine est-elle encore floue, très floue, comme notion, lorsque *L'Illustration*, fondée depuis treize ans déjà, intitule, en janvier 1856, un premier article illustré de gravures « Expédition de l'Indochine » : il s'agit en fait du reportage sur le voyage de reconnaissance de la frégate *La Virginie* sur les côtes de Corée, de la Chine et du Japon<sup>6</sup>. En mars, et sous le même titre, paraît un deuxième article et une double page de gravures ; toujours pas trace de l'Indochine ; *La Virginie* croise dans l'archipel des Liou-Tchou, que la Chine et le Japon se disputent<sup>7</sup>. La plupart des gravures sont en « plan éloigné », des baies passe-partout, des effets de silhouettes de navires, des côtes rocheuses. Dans les rares images en « plan rapproché » (deux pagodes non situées, un paysage agreste au Japon), l'imprécision demeure : des arbres aux feuilles fines, du même trait que celui qui sert pour les dessins contemporains du Soudan ou d'Amérique centrale, donnent la note exotique ; les hommes aux yeux bridés, aux longues robes, portent des chapeaux coniques aplatis et

4. *Dictionnaire universel d'Histoire et de Géographie de M.N. Bouillet*, Paris, Hachette, 1852, article « Inde transgangétique » : 878.

5. *Id.* article *Annam* : 80.

6. *L'Illustration*, 19 janvier 1856, Année 1856, I : 44 et 45.

7. *Id.* : 167 et 170.

l'on voit leur longue natte s'ils sont de dos, leur mince barbiche s'ils sont de face.

\*

Brusquement, en 1880 et surtout à partir de 1884, le point se fait sur l'Indochine, par les longues-vues des militaires. Elle s'enrichit de nouvelles couleurs : les Pavillons noirs ne plaisent pas sur les bords du Fleuve Rouge ; Francis Garnier, Rivière, et, à leur suite, de nombreux soldats du corps expéditionnaire français meurent pour agrandir et fixer le rose de nos possessions sur les cartes et « donner aux populations pacifiques et travailleuses du Tonkin la sécurité dont elles n'ont jamais joui et les mettre à l'abri des incursions des Pavillons noirs, blancs ou jaunes »<sup>8</sup>.

*L'Illustration*, grande consommatrice de guerres, stimulée par l'expédition du Tonkin, lui consacre une rubrique presque hebdomadaire ; de nombreuses gravures, toujours accompagnées d'une courte légende et d'un texte explicatif, donnant de plus l'orientation psychologique, occupent parfois la « une » du journal, et le plus souvent, la double page intérieure. En six mois, ce magazine met en place, par l'image surtout, et accessoirement par le texte, une sorte de modèle de base de la vision de l'Indochine<sup>9</sup>.

8. *L'Illustration*, 20 avril 1884, Année 1884, I : 275.

9. Pour ne pas surcharger le texte d'appels de notes, je donne ici la liste, telle que *L'Illustration* l'a établie pour la table des matières du 1<sup>er</sup> semestre 1884 (p. 442) des textes concernant le Tonkin. J'ai ajouté à cette liste les dates des numéros (entre parenthèses) et en italique, les pages de gravures que décrivent les textes cités.

Tonkin (l'expédition du) :

L'exécution d'un pirate 3, 1 (5.1.84) — Assassinat de deux sentinelles à Batang ; la pagode fortifiée de Hai Duong ; la baie de Phu Yen, 51, 52 (26.1.84) — Une case annamite : attitude des indigènes devant nos soldats 83, 88, 89 (9.2.84) — Combat du Lynx à Hai Zuong, 99, 100 (16.2.84) — Le camp des Pavillons jaunes à Hanoi ; le rocher de Nim-Binh, 115, 116 — La prise de Sontay, 122, 123 (23.2.84) — Une visite à la pagode, 131, 136 (1.3.84) — La plaine de Sontay ; porte ouest de l'enceinte extérieure ; la tour de Sontay ; le fortin nord-ouest de Phu sa, 167, 168, 169 (15.3.84) — Un passage difficile ; Annamites sifflant pour appeler le vent ; Chinois sur sa jonque, 183, 188, 189 ; prise de Bac-Ninh, 191 (22.3.84) — Attaque d'un barrage à Song Cau ; fac simile de deux gravures chinoises, 231, 233 (12.4.84) — Le coup de sifflet de la canonnière, 267, 265 (26.4.84) — La prise de Hong Hoa, 274, 275 (26.4.84) — Préparatifs pour le marché ; le bakoing (maison de jeu), 315, 322, 323 (10.5.84) — Un interrogatoire d'espions chinois, 427 (28.6.84).

Mise en place du décor: de l'eau partout. Sur vingt-quatre grandes gravures, seize représentent des scènes où l'eau est l'élément dominant: bords de mer et surtout fleuves, mares, rivières, bordées de végétation que les textes décrivent sans se lasser: «Palmiers qui trempent leurs pieds dans l'eau et dont la brise courbe les palmes gracieuses, bananiers aux larges feuilles d'un vert clair et luisant, aréquiers élancés couronnés d'un panache foncé»; «rives resserrées couvertes d'une végétation puissante, bambous, sycomores, banians dont les branches penchent au-dessus de l'eau ou se recourbent en voûte, le tout enchevêtré de roseaux, de palmiers d'eau et d'une foule de plantes grimpanes».

Les dessins distinguent soigneusement les habitations indigènes et celles occupées par l'armée française: aux pêcheurs et paysans, les maisons basses, aux murs aveugles, aux toits de paille; à l'armée, les tours carrées, sans doute fraîchement élevées par le génie; d'autres bâtiments, plus importants, sont fortifiés de murs aux créneaux festonnés à l'allure vaguement mauresque; à moins qu'elle ne loge dans des forts annamites reconvertis à son usage (Haï Duong, Nim Binh).

Climat: chaud. Tantôt le soleil, tantôt un ciel menaçant au crépuscule, tantôt la nuit noire, éclairée par quelques torches qui se reflètent dans les eaux glauques.

L'ensemble du décor hésite entre deux impressions: l'une dominante, c'est l'inquiétude, donnée par l'«aspect étrange des constructions», la noirceur de la nuit et la moiteur de l'air fort bien rendue par le graveur, la végétation reine et inconnue (si les descriptions abondent, c'est que les dessins rendent mal les particularités de chaque essence). Mais il faut aussi rassurer les familles des lecteurs de *L'Illustration* et d'une page à l'autre, d'une semaine à l'autre, les pagodes sont «étranges» ou «élégantes», les arbres «séculaires» ou «enchevêtrés», les ciels sereins ou menaçants: il ne faut pas décourager les possibles colons, auxquels *La Nature*, journal de vulgarisation scientifique, consacre un article, «L'émigration au Tonkin» (2<sup>e</sup> semestre 1884: 219).

Les acteurs : distribution, costumes, caractères et occupations. Les dessinateurs ont réduit les acteurs à trois types qui ont le mérite de la simplicité : le soldat français, le bon indigène, le mauvais indigène. L'armée française, en uniforme clair (armée de terre) ou sombre (marine), prend possession du pays : ici, elle défile, devant des Annamites prosternés, là, elle se distrait : devant une pagode fort sculptée, un bonze offre à un jeune soldat une tasse de thé sans sucre, rires de la compagnie devant la tête du soldat qui se détourne en grimaçant, prêt à cracher. Les images de combat, mise à part l'attaque de la chaloupe *La Carabine*, sont rares : on y substitue des cartes ou des plans où la marche des armées françaises est matérialisée par des pointillés.

Les indigènes : ils font « la une » du 5 janvier 1884, avec « Exécution d'un pirate chinois par la milice indigène » : sur la rive d'un fleuve, une perche en bambou se dresse, portant à plus de deux mètres une tête dégoulinante de sang. Au pied, le cadavre du décapité, et trois personnages aux traits « asiatiques » sous leur chapeau de paille, des vestes sur de longues tuniques serrées à la taille ; l'un d'eux est agenouillé près du cadavre, l'autre tient une pelle et le troisième tourné vers le lecteur, essuie son « lourd sabre ». A l'arrière-plan, à gauche, quelques paillottes nanties d'un système de défense : une des premières représentations des épieux de bambou des guerres d'Indochine. Pour une première page, *L'Illustration* met dans le mille : l'ennemi n'est pas un soldat mais un bandit, il n'est pas tonkinois, mais de l'extérieur, il n'a pas le soutien du peuple. Mais en même temps, quel trouble, quel piège : « ils » se ressemblent tous, le mauvais et les trois bons ont ces mêmes visages « impassibles », « aux yeux obliques ». Comment s'y reconnaître ? Par ce seul dessin, déjà, les futures « bavures » sont excusées. L'image suivante en donne d'ailleurs immédiatement la preuve : 26 janvier, « Assassinat de deux sentinelles » : c'est une petite gravure qui représente au loin, debout sur une digue, dans un crépuscule sinistre, deux silhouettes de soldats armés de fusils ; au premier plan, devant nous lecteurs, des silhouettes imprécises sont accroupies dans les hautes herbes : « Les Français ont été surpris par des Annamites ou des Chinois qui s'étaient probable-

ment glissés au-dedans de la digue pendant que les deux sentinelles portaient leur attention au loin (...) Un châtiment exemplaire a frappé Datang et les villages voisins *présumés complices* de ce lâche assassinat» (bien sûr, c'est moi qui ai souligné). Trois semaines plus tard, les marins de la canonnière *Le Lynx* et de la chaloupe *La Carabine* font feu (ils «ripostent») sur quelques êtres à natte et à chapeau conique qui se dissimulent, encore, dans les hautes herbes du rivage, «des auxiliaires annamites et des Pavillons noirs». Le 15 mars, à Phu sa, ce sont des tirailleurs annamites (des «bons») qui gardent le fortin; on décrit minutieusement leur uniforme (enfin, un point de repère) «petit veston de flanelle bleue et parements rouges avec rangée de boutons chinois; pantalon large en toile noire dégageant la cheville; ceinturon d'infanterie de marine; ceinture en laine rouge, petite musette tenant lieu de sac. Pour coiffure, un petit salaco de bambou avec cimier en cuivre et jugulaires rouges passant sur le chignon et pendant dans le dos. Pas de chaussures».

En juin, sur une petite estrade ombragée par un toit de bambous et de feuilles, des officiers de la marine jugent un espion, à moins qu'il ne soit pirate, ou les deux à la fois comme le suggère le commentaire. Debout, à côté de la petite table, un Annamite, «élève des missionnaires de Poulo Penang», mène l'interrogatoire. Deux espions garrotés et gardés par des fusiliers marins attendent leur tour à l'ombre des «bananiers et des aréquiers», pendant que le troisième, debout devant l'estrade en plein soleil, gardé par un autre fusilier marin, «avoue et trahit ceux qu'il servait la veille encore (...); ses compagnons assistent impassibles à cette scène de trahison». Ainsi, au double jeu du paysage, plaisant/inquiétant, répond l'équivoque des indigènes, amis/ennemis, question-piège avec la mort en prime. On les craint, d'autant plus qu'ils sont cruels et «se livrent sur les blessés à d'horribles mutilations». Mais on est toujours valorisé par un ennemi courageux et «il y avait du plaisir à se trouver devant [les Pavillons noirs]. Ils sont dignes de se mesurer à nos plus braves» (Prise de Sontay). Raffinement du piège, bons ou mauvais, les indigènes combattants se dissimulent au sein d'une population civile dont les occupations sont dépourvues de toute malignité: des cultivateurs

s'aplatissent devant l'armée française, le bonze offre du thé aux soldats, des femmes lavent des fruits avant d'aller les vendre au marché, d'autres transportent des marchandises entassées sur des jonques. L'expression que leur accordent les dessinateurs n'inspire cependant pas grande confiance : des yeux durs, ou baissés, ou carrément bêtes. Et pourtant, la vie quotidienne continue : les jonques circulent sur les fleuves, stationnent le long de jetées en rondins. Les maisons de jeu fonctionnent : à la lumière d'une « lampe fuligineuse », sur une estrade basse, de « pauvres annamites » sont accroupis autour d'une table dirigée par « un Chinois ». Sous leurs turbans crasseux et en loques, le dessinateur leur accorde l'expression traquée de gens qui jouent leur vie.

Finalement, en quelques années de combat, les soldats vont posséder cette étrange Indochine, parée des traits que les gros archétypes accordent au monde féminin, humide, trompeuse, mi-piège, mi-séduction, à protéger. Au bras de l'armée, elle fait son entrée dans les manuels de géographie français, dont les vignettes grisâtres et minuscules proposent des paysages luxuriants inspirés des gravures de *L'Illustration*. Autour du couple Indochine/Armée, et par la grâce de l'imagination des écoliers, flotte un nuage moite et parfumé, issu pêle-mêle de la Rivière des Parfums, du santal des pagodes, des « épices » de Marco Polo, de la mousson et des rizières.

\*

Les petits films documentaires tournés à la demande de la Mission Française en Indochine, entre 1917 et 1919, choisissent de renforcer l'aspect séducteur de l'Indochine et d'écarter, très légèrement, l'élément Armée du couple précédemment formé. Désireuse « que la France pût dénombrer les richesses immenses que la Nature a entassées dans son Empire d'Extrême-Orient »<sup>10</sup>, la Mission fait venir,

10. Cf. Jean Touzet, *Une œuvre de guerre et d'après-guerre : la Mission Cinématographique en Indochine*, Hanoï-Haiphong, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1919.

du Service Photographique et Cinématographique de l'Armée (tout de même !), l'opérateur Brun et le photographe Têtard « pour y prendre des vues relatives aux ressources économiques, à l'ethnographie des populations et en général aux questions se rattachant à une meilleure connaissance du pays et de ses ressources » (la dot, en somme). Têtard ramène plus de 2 000 vues fixes sur plaques de verre, et Brun, vingt courts-métrages qui vont glisser du moelleux et un brin d'érotisme dans la vision aqueuse et ambiguë de « la colonie ».

Catalogue alléchant :

« N° VIII : Au pays des pagodes : le voyageur transporté au Tonkin admire les temples qu'ont dressés les fils de l'Annam au milieu des rizières, à l'ombre des bambous légers et des banians majestueux »<sup>11</sup>.

« N° XII : Saïgon, la « Perle » de l'Extrême-Orient. La rue Catinat, l'avenue Norodom, d'autres voies ombragées, le Palais du Gouverneur, la cathédrale, le théâtre, le jardin botanique, l'arsenal, la rivière, c'est la ville toute entière que l'on visite en quelques minutes »<sup>12</sup>.

« N° XX : Hanoï : voici enfin la gracieuse capitale de l'Indochine dont les charmes captivants dissimulés sous les festons d'une robe de verdure sont révélés aux yeux du spectateur émerveillé »<sup>13</sup>.

Bien sûr, l'Indochine garde l'auréole de l'ailleurs, mais elle se familiarise, elle se provincialise ; à côté des pagodes, ont poussé des monuments connus et sécurisants, la cathédrale, l'arsenal. Et si, jusque-là, l'Indochine se contentait, comme bande-son, des miettes approximatives des *Pêcheurs de Perles*, de *Turandot* ou de *Madame Butterfly*, voici que les Tonkinoises deviennent « ma petite bourgeoise ».

C'est de cette Indochine-là que Tonkin, le héros tragique du film de Jacques Becker, *Goupi-Mains Rouges*<sup>14</sup>, revient au bout de cinq

11. *Id.* : 13.

12. *Id.* : 13.

13. *Id.* : 14.

14. *Goupi-Mains Rouges*, film français, réalisé par Jacques Becker, 1942-43. Texte paru dans *l'Avant-Scène*, 1<sup>er</sup> mars 1978, établi par P. Véry et J. Becker d'après le roman, de même titre, de Pierre Véry, paru en 1937 chez Gallimard, et dont l'action se situe avant la guerre de 1914. Le rôle de Tonkin est joué par R. Le Vigan.

années passées dans l'infanterie coloniale. Dans ce film se dessine un nouvel accessoire du couple Armée/Indochine : Tonkin est bizarre ; paroles et faits du film sont là-dessus sans équivoque. Ce qui n'est pas dit clairement, c'est s'il est dérangé parce qu'il est parti en Indochine ou s'il s'y est engagé parce qu'il était « tête brûlée »<sup>15</sup>. L'Armée, l'Indochine et la Folie sont-elles liées, pour la famille Goupi, représentants de la « France profonde » ? En tout cas, de ses cinq années indochinoises, il reste à Tonkin son surnom, des crises de paludisme, une paillotte minutieusement reconstituée dans la forêt aux environs d'Angoulême et des visions d'un autre monde. Au plan 454 du film, Tonkin s'adresse à l'instituteur en visite à la ferme, tout en cherchant à séduire sa cousine Muguet et à ridiculiser le cousin venu de Paris :

« Tonkin : — Je vais vous en faire de l'éloquence, Monsieur l'instituteur. Voyez-vous, l'Indochine est baignée par l'Irraouadi, par la Salaouen, par la Ménam, par le Mékong et tout là-haut par le Fleuve rouge.

Instituteur : — Mais je sais ça, mon ami.

Tonkin : — Elle comprend la Birmanie, la presqu'île de Manacham, le Siam, le Cambodge, la petite Cochinchine française, le Vietnam et tout là-haut le Tonkin. Ça, c'est de l'éloquence.

Instituteur : — Mais nous ne sommes pas au certificat d'études, voyons.

Tonkin : — Mais qu'est-ce que Paris ? Monsieur, la France ? L'Europe ? C'est que ce sont des gens tristes sous un ciel gris ? Là-bas, il y a le soleil, y a la lumière, y a la couleur, toutes les couleurs, l'orange, le rouge, le vert, le jaune, le bleu pâle, l'outremer, là-bas, ahahah, l'outremer »<sup>16</sup>.

En fait Tonkin n'est jamais revenu, il a été pris au piège de ce pays, qu'on croit maîtriser par une nomenclature apprise à l'école, et qui déjà fait rêver, ce pays qui vous éclate à la figure lorsqu'on y débarque, soldat. Mirages de couleurs que l'on paye par la folie, et bientôt par la mort : Tonkin se suicide en criant : « Je vois... Je suis le soleil ». Rencontre éblouissante, insoutenable de l'Autre.

15. *Goupi-Mains Rouges*, réplique du plan 496 ; *Avant-Scène*, 1<sup>er</sup> mars 1978 : 69.

16. *Id.*, plan 454 : 67.

\*

A partir de 1945, les combats pour l'Indépendance, jusqu'alors présentés et ressentis par la France comme sporadiques et œuvres de rebelles isolés, s'intensifient et s'organisent sur une grande échelle. Si les journaux et la radio parlent de «guérilla», les images parlent guerre lourde : le film *Tonkin 1951*<sup>17</sup>, du Service cinématographique de l'Armée, rend compte de cette réalité. L'Indochine n'a plus de «gracieux festons». Elle se couvre de tonnes de matériel parachuté, de vastes camps militaires, de chars, de mitrailleuses, et déjà de napalm<sup>18</sup> dont le feu, présenté en élément purificateur, détruit les «nids» de Viet Côm comme on détruirait des nids de guêpes, dans une nature si liée à la population qu'il faut détruire la première pour atteindre la seconde.

En même temps que la guerre lourde s'installe, les deux grands vaincus qui vont se succéder dans les bras forcés de l'Indochine, France et U.S.A., accumulent des kilomètres de photos et de films sur la guerre, dont une minuscule partie sera livrée au public par la télévision et les magazines (*Paris-Match*, *Life*, etc.), la plupart allant enrichir les services d'archives militaires des deux pays. Pas question ici d'analyser cette masse dont la majorité nous est inconnue. Retenons seulement qu'elles n'ont pour objet que la guerre, et, partant, la mort. L'Indochine n'y est vue que comme support de cette action meurtrière. Plus que jamais, elle est «théâtre de la guerre» et les acteurs sont tous armés. Les films militants français ou américains<sup>19</sup> qui dénoncent la guerre coloniale fournissent, assorties bien sûr d'un discours politique inversé, les mêmes images qui viennent grossir la mythologie de la guerre : images purement symétriques de celles des assaillants, où l'on tire à la D.C.A. au lieu d'en être la cible en hélicoptère, où l'on fabrique les pièges en bambous au lieu de tomber

17. *Tonkin 1951*, Service cinématographique de l'Armée, France 1954. Images de Georges Kowal.

18. Le napalm dont on crédite généralement les Américains est nommément désigné dans la bande-son du film, et les incendies visibles sur l'image.

19. Cf. p. ex. les films de Joris Ivens, *Le Ciel et la Terre*, 1966 et *Dix-septième Parallèle*, 1967.

dedans, où l'on jette les bombes au lieu de les recevoir ; c'est le même rapport extrême avec la vie et la mort, l'ennemi est toujours au bout du fusil, dans le même décor.

Du Vietnam, le grand public ne connaît finalement guère que ce que lui en livrent les films de fiction, américains pour la plupart, dont le scénario porte invariablement sur des épisodes de la guerre. Parmi les plus connus et les plus récemment distribués en France : *The Deer Hunter* (Voyage au bout de l'enfer) M. Cimino, 1978 ; *More American Graffiti* (American Graffiti II) Norton et G. Lucas, 1979 ; *Apocalypse Now* (Palme d'Or du Festival de Cannes 1979) F. Coppola, 1979 ; pour mémoire, et ressorti en France en été 1980, *The Green Berets* (Les Bérêts Verts) J. Wayne 1967. Ajoutons le plus récent des films français sur la guerre d'Indochine, de Claude Bernard-Aubert, *Charlie Bravo* (1980), une des plus brutales visions de la guerre qui soit, à la limite du soutenable.

Censées se dérouler au Vietnam, les images ont pourtant été tournées ailleurs, aux Philippines, en Thaïlande, en Californie, en Floride ou en studio, ou dieu sait où : mais nous y voyons l'Indochine-piège, jaune, verte, dégoulinante d'eau, de pluie et de sueur.

L'eau est partout, elle détrempe la base avancée des *Bérêts Verts* ou de *More American Graffiti*, elle noie les rives de l'éphémère royaume fou de Marlon Brando (*Apocalypse Now*) elle emprisonne les héros américains de *The Deer Hunter* dans des cages de bambous à demi-submergées. Ruisseaux et fleuves roulent des eaux jaunes et boueuses, pleines de troncs et de branches cassées. Les chemises kaki se collent sur les dos français et américains, sous la mousson ou par la sueur. L'eau, c'est comme la guerre, elle est partout, non pas élément lustral, mais eau de baptême de la folie, du désarroi. Il se crée indubitablement au travers de ces images une triade guerre/eau/folie, ceci au point que *Apocalypse Now*, dont le thème officiel est « guerre au Vietnam/folie », se passe entièrement sur l'eau ou dans l'eau : sueur et douche à Saïgon, fleuve, championnat de surf du colonel fou, pilotis du théâtre aux Armées, pont apocalyptique, boue ruisselante

du royaume d'un Brando suant à côté de grosses jarres d'eau qui ne parviennent pas à le rafraîchir.

Ces images détrempées s'entrelacent avec celles d'une végétation dominatrice et trompeuse ; derrière les feuilles brillantes, serrées et humides, ennemi et pièges variés se dissimulent : on part cueillir un fruit, un fauve surgit (*Apocalypse Now*), on fait pipi derrière un arbre, on est tué (*Charlie Bravo*) ; des rives vertes, partent des flèches, des balles. Les films présentent en permanence la dernière scène de Macbeth : les forêts marchent et elles tuent.

Elément majeur de l'inquiétude ambiante, la Nature abrite l'ennemi, elle se confond avec lui, elle devient l'ennemi. Si, dans l'air, domaine des Américains, du haut des B 52 et des hélicoptères, on a l'avantage de la dominer, de ne craindre ni les pieux, ni les sangsues, le paysage n'en est pas moins effrayant ; d'abord, parce que sous chaque feuille, peut s'abriter un fusil ou une D.C.A., et surtout, parce que, de là-haut, on mesure l'immensité de la forêt, l'entrelacement des eaux, l'incapacité de jamais percer l'infini du piège.

Quel contraste avec la nature américaine, pure, connue, exaltante (la Pennsylvanie et ses montagnes dans *The Deer Hunter*) ; ou à défaut la nature américaine importée, par exemple les pelouses vert clair et bien tondues, bordées de massifs de cannas, à la base de Danang (*The Green Berets*).

Dans ce décor jaune et vert, l'ennemi se meut à l'aise, en camouflage permanent. Les scénarios ne lui accordent aucune individualité, il est seulement l'ennemi, en état paroxystique de cruauté ou de courage (selon les films), pur agent de la Mort. Sa caractéristique est de n'être *pas visible*, de se dérober, d'être un leurre, mais un leurre qui tue. Tout comme en 1884, il reste indiscernable des « bons indigènes » ; les *Bérets Verts* insistent sur cette identité physique, qui permet à des espions indémasquables de se mêler aux soldats de l'armée du gouvernement de Saïgon en plein cœur de la base américaine (indémasquables sauf pour le flair de J. Wayne, dû à sa bonne conscience et à son bon droit ; nous sommes en 1967 !). Lorsque les membres de la mission Willard (*Apocalypse Now*),

---

mitraillent les paysans circulant à bord d'une petite barque sur le fleuve, la scène est présentée par Coppola sur le mode de la culpabilité: *L'Illustration* de 1884 qualifierait les paysans de *présomés complices*: Coppola les montre *innocents*, mais victimes de l'identité entre bons possibles et mauvais possibles, de la folie qui suinte de tous les trompe-l'œil du pays. Par contre, *Charlie Bravo* ne fait plus de détails, il n'y a plus ni bons ni mauvais, chacun se sait la cible de — et prend pour cible — tout ce qui est dissimulé dans la forêt ou visible dans les villages, réciproquement, et systématiquement.

La ville — Saïgon — est à son tour un leurre: le piège y est d'ordre moral, la corruption y règne (elle est liée aux Français dans *The Deer Hunter*): les soldats américains en permission, fascinés, se saoulent, ou jouent, comme en opérations, à la vie et à la mort: Mike, dans *The Deer Hunter*, sous son turban blanc, nargue la mort à la roulette russe, et il en meurt.

Scénarios, plages, fleuves, forêts, jonchés de cadavres.

\*

Ces films récents prennent rang dans une énorme production cinématographique consacrée à la guerre de 1941-1945 dans le Pacifique, à la guerre de Corée, à la guerre française d'Indochine. Cette production est essentiellement américaine (mis à part une dizaine de films français comme *La 317<sup>e</sup> section* ou *Hoa Binh*), mais elle a été distribuée massivement en France, et elle a, de ce fait, largement contribué à la formation de l'imaginaire français sur l'Indochine; tous réactivent la mythologie d'un Orient lieu de séduction, lieu de perdition; ils mettent en place une figure du théâtre de la guerre où les humains se mêlent aux allégories. Au couple Indochine/Armée des années 1880, à la triade Indochine/Armée/Folie des années 30, succède, s'impose un quadrille tragique Indochine/Armée/Folie/Mort. En effet, de *L'Illustration* à *Charlie Bravo*, ces cent ans d'images patinent toujours, enlisés dans l'ornière de la guerre,

---

comme s'ils ne pouvaient trouver une autre manière, une autre expression, pour dire la difficulté de voir, de comprendre, de penser et de représenter la figure de l'Autre — ici l'Orient. Ils composent un étrange tableau, toujours recommencé : les images glissent les unes derrière les autres, à la façon des portants de théâtre, toiles peintes mises en perspective comme pour un trompe-l'œil baroque, jouant et se renvoyant leurs effets de miroirs et de feuilles luisantes, menant les spectateurs et les acteurs vers le point de fuite unique, où se tient la Mort.