

Transgression(s) et transition(s) littéraires et cinématographiques dans la culture vietnamienne

Carole SALMON

L'ancienne Indochine, désormais divisée en trois pays, le Laos, le Cambodge et le Vietnam après 1954, est intimement liée à la France depuis les premiers contacts établis au XVI^{ème} siècle par les explorateurs, et par les missionnaires au XVII^{ème} siècle. Très vite, l'Asie du sud-est fut convoitée par la France pour ses ressources naturelles et sa position géographique stratégique, entre la Chine et l'Inde.

Au fil des siècles, la France et l'Indochine ont entretenu des rapports qui ont évolué, en passant par le colonialisme et la décolonisation, mais ne se sont jamais distendus. Une preuve en est l'organisation du haut sommet de la Francophonie à Hanoï en 1997.

A la lumière d'oeuvres littéraires et cinématographiques qualifiées de « littérature francophone du Vietnam, » ou de « cinéma vietnamien » mais aussi de productions françaises se déroulant au Vietnam, nous proposons d'analyser la notion d'interaction des deux cultures en présence, c'est-à-dire la culture vietnamienne, souvent en position de colonisée, et la culture française, souvent en position de colonisatrice. Immédiatement, se présente en plus de la question des rapports culturels, le problème des rapports d'autorité entre colonisé et colonisateur. Notre corpus couvre un axe temporel allant environ de 1946 à nos jours, et la période cruciale du passage de la colonisation à la décolonisation ne

peut être ignorée. La question qui émerge est de définir s'il s'agit d'une transition ou d'une transgression.

Afin de pouvoir répondre à notre problématique de départ, l'interaction des cultures française et vietnamienne à travers la littérature et le cinéma, nous avons organisé notre étude en trois temps: tout d'abord, nous reviendrons sur la notion de discours colonial, puis nous essayerons d'analyser comment les cultures française et vietnamienne s'interpénètrent en illustrant nos propos par des œuvres littéraires ou cinématographiques choisies pour leur pertinence face à ce sujet, et enfin, nous analyserons le pouvoir de syncrétisme de la culture vietnamienne, pour définir dans quelle mesure la culture vietnamienne a une influence sur la culture française, en particulier de nos jours.

L'image qu'un pays tel que le Vietnam dégage actuellement en France ou aux Etats-Unis est avant tout le résultat d'une perception des peuples entre eux, selon leurs rapports, et leurs imaginaires, qui exercent inévitablement une certaine fascination réciproque, même si elle naît parfois d'une incompréhension. Pour bien saisir le processus d'interaction des cultures française et vietnamienne, il nous semble qu'il faut remonter à la période coloniale de l'Indochine, et rappeler à quel type de discours nous avions alors à faire.

Contrairement au colonialisme anglais, qui était un colonialisme économique plutôt que culturel, le colonialisme français se voulait être une « mission civilisatrice. » Celui-ci, au Vietnam comme dans tous les pays colonisés par la France, se composait de deux phases : d'abord, une phase de conquête militaire, pour aboutir à une francisation des vietnamiens. Contrairement aux pays africains, où la France considérait les peuples sans civilisation alors qu'ils en avaient une, le Vietnam possédait déjà des traditions trop bien établies, et aussi un système administratif en place, hérités de mille ans de colonisation et d'influence culturelle chinoise. La France décida alors d'utiliser les mandarins, haute instance autoritaire vietnamienne, pour aider à diriger les colonies. C'est ce que l'on retrouve notamment dans les œuvres de Pham Van Ky, telles que *L'Homme de Nulle Part* (Fasquelle, 1946), *Frères de Sang* (Seuil, 1947) ou *Celui qui Régnera* (Grasset, 1954). De cette façon, la France laisse les vietnamiens eux-mêmes diriger en apparence le pays administrativement, alors qu'en réalité la situation bien sûr est très différente, puisque c'est l'administration coloniale qui contrôle les mandarins.

La deuxième phase de la mission civilisatrice consiste à franciser par l'évangélisation les vietnamiens, grâce à l'intervention de missionnaires

et la création d'écoles françaises, et surtout franco-vietnamiennes. Il s'agit là d'une manipulation des forces en présence, par la France colonisatrice, dont le peuple vietnamien et les premiers résistants n'ont pas forcément pris conscience immédiatement. Les Français, pour éviter toute résistance, utilisaient à la fois les gens et le système en place pour affirmer leur présence en tant que colons. Mais vers la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle, alors que parurent les traductions chinoises des philosophes, l'idée de nation émergea parmi le peuple indochinois, ce qui constitue une nouveauté. En 1905, le Japon remporte la guerre qui l'oppose à la Russie, ce qui fournit un espoir sans précédent aux peuples orientaux: pour la première fois depuis longtemps, les civilisations de l'Est (de l'Orient) réalisent que la civilisation de l'Ouest (de l'Occident), qui véhicule une image conquérante et invincible peut en réalité être vaincue.

C'est alors que la résistance au Vietnam va vraiment s'organiser. Pour qu'elle soit efficace, il faut imaginer une identité nationale du pays qu'il s'agit de libérer du joug colonial¹. Cela suppose le détachement de la société des valeurs traditionnelles du passé, très fortes dans la société vietnamienne (nous y reviendrons plus loin dans notre étude), en d'autres termes, la révolution², qui est non pas une transition mais une transgression.

Du côté français, il s'agit d'affirmer dans l'hexagone la grandeur plus ou moins florissante de la France en Indochine. Pour ce faire, le gouvernement met en place un système de propagande, par le biais des affiches, des images et aussi de l'imaginaire véhiculé, comme le précise le critique Panivong Norindr (introduction): l'Indochine pour la France évoque des fantasmes érotiques, des aventures exotiques, et l'attrait de l'inconnu, la fascination de l'Asie, en d'autres termes. Tout ceci constitue ce qui est communément appelé la propagande. Dans son roman *Un Barrage contre le Pacifique* (Gallimard, 1950), Marguerite Duras évoque cette propagande, lorsqu'elle explique comment ses parents, instituteurs en France, décidèrent de venir s'installer dans la colonie indochinoise: Fille de paysans, elle avait été si bonne écolière que ses parents l'avaient laissée aller jusqu'au brevet supérieur. Après quoi, elle avait été pendant deux ans institutrice dans un village du Nord de la France. On était alors en 1899. Certains dimanches, à la mairie, elle rêvait devant les affiches de la propagande coloniale. « Engagez-vous dans l'armée coloniale, » « Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend. » A l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux. Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle,

se mourait d'impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti. (23)

A la mission civilisatrice, expliquée aux Indochinois par les Français, correspond donc en France le « discours exotique, » divulgué dans l'hexagone, sur l'Indochine. Le « discours exotique » constitue lui aussi une forme de propagande puisqu'il s'agit de parler de « l'autre » (en l'occurrence ici les Indochinois), sans lui donner la parole directement, et créer ainsi une image « exotique, » c'est-à-dire à la fois inconnue et fascinante du pays présenté. C'est une littérature de l'ailleurs. Si nous élargissons notre corpus, l'exemple le plus célèbre de littérature exotique qui constitue un discours sur l'autre est François René de Châteaubriand écrivant *Atala* (1805, ici Gallimard, 1965). Le narrateur est un indien, Chactas, qui raconte sa propre histoire à René. Il ne la raconte pas directement au lecteur, qui ne se trouve pas en Amérique, il y a donc exotisme. René est un européen qui se retrouve chez les Indiens. Le vrai narrateur n'est pas l'Indien mais bien Châteaubriand en tant qu'occidental, comme il est suggéré dans l'épilogue : « c'est le discours des autres, » et surtout « sur les autres. » Le récit de l'Indien est d'ailleurs construit sur le modèle européen, qui est celui de la tragédie classique. Pourquoi ? car le lecteur à qui est destiné ce texte est européen, et Châteaubriand sait que la tragédie est une forme littéraire qui peut faire pleurer ce lecteur, la catharsis aristotélicienne. Châteaubriand constitue plus qu'un exemple célèbre, il est le point de départ de tout un courant littéraire qui est celui de la littérature coloniale. Cette littérature véhicule les clichés et les stéréotypes du colonialisme, mélangeant souvent propagande et mythologies. Dans ce courant, nous pouvons peut-être classer le roman de Jean Hougron *Mort en Fraude* (éd. Mondiales, 1953), tiré de son cycle romanesque *La Nuit Indochinoise*, même si ce roman est plus complexe qu'il n'y paraît et laisse deviner une désillusion de l'administrateur colonial Horcier face à l'autorité qu'il représente, par exemple « Il se sentait coupable, comme une promesse pas tenue » (167).

Ces précisions sont importantes pour bien comprendre la suite de notre réflexion, qui s'interroge sur l'interaction des cultures, car elles rappellent comment l'imaginaire des pays peut être construit de toutes pièces à travers la littérature, mais aussi à travers le cinéma dès le milieu du XX^{ème} siècle, et perdurer au-delà de l'époque colonisatrice, comme le prouve l'exemple du Vietnam.

La littérature coloniale mène à la construction d'un imaginaire, d'une mythologie sur le pays colonisé, comme l'explique Edward Saïd dans son ouvrage critique *Orientalism* (New York, 1978, introduction 1-28). Il

explique comment la notion d'orientalisme, à la fois littéraire et faisant partie de l'imaginaire collectif, est en fait une construction purement fictive, dans laquelle chaque auteur, chaque individu et surtout chaque société interprète la réalité des pays et des cultures de l'Orient, à partir de sa propre échelle de valeurs et de ses propres expériences. Le mythe de l'Indochine fonctionne de la même façon. Panivong Norindr (V, 107-130) explique que l'Occident, lorsqu'il a colonisé l'Indochine, considérait cet espace comme vide de tout imaginaire, car jusqu' alors sans rapport avec l'imaginaire occidental. Il s'agit donc d'une construction discursive de l'imagination collective, qui, comme tout mythe, n'a jamais existé, mais perdure dans cette même imagination collective. Il s'agit de remplir un « espace » vide, et de se l'approprier en le remplissant des mythes et clichés sur l'Indochine, d'un point de vue occidental, et en même temps, de contrôler le colonisé.

C'est dans ce contexte littéraire et imaginaire qu'il faut placer les relations entre la France et l'Indochine durant la colonisation, jusqu'à la guerre d'Indochine et l'indépendance de celle-ci, en 1954, avec les accords de Genève. La colonisation était non seulement géographique, et culturelle, avec le principe de la mission civilisatrice, mais aussi imaginaire, ce qui est beaucoup plus profond, durable et en même temps difficile à saisir, diffus.

Ces bases sur le rapport littéraire, imaginaire et culturel entre la France et l'Indochine étant posées, essayons d'analyser comment s'opère l'interaction des cultures en contact, l'une orientale l'autre occidentale. Il est impossible de considérer le rapport de ces deux cultures sans préciser les définitions de « transgression » et de « transition, » qui sont les deux notions qui viennent immédiatement à l'esprit lorsque le rapport de deux cultures est évoqué, car les deux solutions les plus plausibles sont en général le refus ou l'assimilation, comme l'écrivait déjà Albert Memmi dans *Le portrait du colonisé* (Gallimard, 1957). Voyons dans quelle mesure cette généralité s'applique aussi aux rapports entre les cultures française et vietnamienne.

La culture vietnamienne repose sur des « piliers, » de grandes valeurs, sur lesquelles repose la société et les normes traditionnelles. Il est important de souligner que cette culture est bien antérieure à la culture française, puisqu'elle était déjà dominée par la Chine du I^{er} au 10^{ème} siècle de notre ère environ. Comparativement, *le Serment de Strasbourg*, communément reconnu comme étant le premier texte officiel en Français ne date que de 842 ap. JC. La philosophie définit en partie la culture vietnamienne, ce qui entraîne une perception particulière du monde. Cette

philosophie de vie est basée sur trois « religions, » qui sont héritées de l'influence chinoise : le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. L'ensemble de ces trois principes philosophico-religieux, le « Tam Giao, » régit l'organisation sociale, familiale et politique du pays. A ces trois principes religieux, viennent s'ajouter deux grandes valeurs : le culte des ancêtres et l'animisme. Cette façon d'organiser la société est basée sur le modèle du patriarche à qui sa femme et ses enfants doivent obéir (la piété filiale), la famille constituant le modèle de la société. Tout au sommet de la hiérarchie du pays, l'empereur constitue en quelque sorte le père et la mère du peuple. La recherche de l'idéal se trouve donc en se tournant vers le passé : il faut respecter et imiter les ancêtres, comme le suggère le confucianisme. La culture vietnamienne, bien que colonisée et influencée très tôt et pendant une longue période, a cependant toujours su préserver cette tradition, et ceci est d'autant plus remarquable lorsque l'on précise que la seule langue officielle pendant longtemps a été le Chinois. Il n'y avait pas de véritable langue vietnamienne officielle, puisqu'il s'agissait d'une langue parlée et écrite à l'aide de combinaisons d'idéogrammes chinois depuis le XII^{ème} ou XIII^{ème} siècle (les chû nôm). Ceci présuppose que la culture vietnamienne a toujours su créer sa propre littérature dans une autre langue, ce qui est en soi un phénomène très symbolique et une grande marque de capacité à résister aussi, par le biais des textes littéraires. Dans son roman *Frères de Sang*, Pham Van Ky intègre toutes ces valeurs de la culture traditionnelle pour mieux les confronter aux valeurs occidentales que le narrateur, qui a vécu en France, a intégrées et essaie d'imposer à son retour :

Aucun changement de dynastie, aucun bouleversement politique n'auraient pu modifier la structure de ma famille. Son éthique ramenait tout à un sentiment unique: la piété filiale. L'enfant la doit à ses ascendants, car c'est d'eux qu'il reçoit la vie. Le peuple la doit au mandarin « père et mère », car de lui, il reçoit l'apanage du roi. Le mandarin la doit au roi, car de lui, il reçoit la faveur du ciel. (III, 25)

Il est intéressant de noter que ces valeurs ou coutumes traditionnelles sont expliquées, peut-être pour le lecteur occidental, mais aussi peut-être pour rendre plus saisissant le contraste entre les deux systèmes ? Le narrateur, « je », connaît la culture et la pose comme une vérité, pour mieux montrer ensuite que l'étoffe de la société a été déchirée par la rupture des liens entre le peuple et l'empereur, à cause de la révolution.

D'autre part, il ne faut pas oublier de prendre en compte le caractère évident de corruption, véhiculé par le personnage du père.

Dans *Celui Qui Régnera*, autre roman de Pham Van Ky mettant en scène un second retour imaginaire au village, les piliers culturels sont également évoqués, mais en négatif, à travers les nouvelles résolutions révolutionnaires (donc par définition en contradiction avec le système en vigueur). Le personnage de Tu, ancien serviteur de la mère défunte du narrateur explique à ce dernier :

Voici les douze points, me dit Tu :

1° Suppression des frontières entre nations, division de l'univers en plusieurs parties régies par un gouvernement central. 2° Election, par le peuple, des dirigeants du gouvernement central et des gouvernements fédéraux. 3° Abolition de la famille et du mariage, union libre d'une durée d'un an au maximum. (Il se gratta la nuque, surpris de cette incongruité). 4° Création d'instituts d'éducation fœtale. 5° Création de garderies d'enfants. 6° Répartition équitable des emplois agricoles et industriels entre les majeurs. 7° Création d'hôpitaux et d'hospices pour vieillards. 8° Service public obligatoire pour majeurs et majeures. 9° Création de dortoirs et de restaurants publics en catégories correspondant à l'échelle des efforts déployés par les différentes classes de travailleurs. 10° Puntion des paresseux. 11° Protection et glorification des inventeurs, savants et héros du travail. 12° Incinération des morts et installation d'usines d'engrais près des fours crématoires. (XI, 220)

Dans cet extrait, chaque résolution est une négation d'un trait de la culture traditionnelle ou d'une valeur « pilier. » La piété filiale, par exemple, est bafouée par la création de garderies ou d'hospices, et le culte des ancêtres annihilé par l'incinération des morts et les fours crématoires. Le modèle social de la famille est pulvérisé par l'union libre d'un an maximum. Bien sûr, le narrateur qualifiera ce discours d'« utopique. » Il n'empêche qu'il constitue un négatif, au sens photographique du terme, de la société vietnamienne traditionnelle face à la société révolutionnaire. Le fait même que ces piliers soient niés par la révolution suffit à confirmer leur importance dans l'organisation de la société et des rapports sociaux.

Dans les deux romans de Pham Van Ky que nous avons cités comme exemples, le colon, ou bien même l'homme blanc en général n'intervient pas, il n'est même pas présent, à part la fiancée du narrateur dans *Frères*

de Sang qui est vaguement évoquée comme symbole de l'Occident. Rappelons nous qu'il est vêtu de noir lors des funérailles de sa mère, à l'euro péenne. Pourtant, la culture française est implicitement présente. En effet, les valeurs que véhicule le narrateur qui essaie de changer la vie de son village pour en faire, dans *Celui qui Régnera* un village-témoin, sont le résultat du contact des cultures orientales et occidentales avec notamment la notion de progrès, métaphorisé par la noria (système hydraulique). Le progrès n'est pas une valeur traditionnelle vietnamienne, puisque le modèle suprême est le passé et les ancêtres. En revanche, c'est une valeur occidentale, surtout depuis la fin du XIX^{ème} siècle et le positivisme. La culture française, de façon sournoise, influence donc dans ce cas la culture vietnamienne et engendre la rupture révolutionnaire.

La plupart du temps, le contact entre les deux cultures est plus explicite et se présente sous la forme des rapports de force entre colonisé et colonisateur. Le film *Indochine*, réalisé par le Français Régis Wargnier en 1992, présente un exemple quasiment stéréotypique de ce phénomène : Eliane (Catherine Deneuve) représente la France colonisatrice, la Marianne, en contraste avec sa fille adoptive Camille (Linh Dan Pham), d'origine vietnamienne. La scène du tango, dansé par la mère et la fille métaphorise parfaitement le rapport des forces en présence, comme l'a analysé Michèle Bacholle dans son article «Camille et Mûi, ou Du Vietnam dans *Indochine* et *L'Odeur de la papaye verte* » :

[. . .] 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. (948)

Le conflit de la décolonisation par la révolution est représenté par la rupture des liens mère-fille, Camille décidant de rejoindre le camp révolutionnaire en abandonnant sa famille, donc en reniant son passé et aussi l'autorité familiale, ce qui produit ici une double rupture et une double interprétation : il y a rupture des liens avec la culture vietnamienne traditionnelle, qui prône le respect des parents, et rupture des liens France-Vietnam, la révolution et la guerre d'indépendance. Mais ce film peut être interprété à différents niveaux sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Dans *Les Trois Parques* (Presse Pocket, 1997), la jeune écrivain d'origine vietnamienne vivant à Paris, Linda Lê, présente l'interaction

des deux cultures sous un angle totalement différent. La culture vietnamienne est évoquée comme un passé perdu, des racines rigides, lointaines et mal comprises (seule l'aînée des trois filles de la même famille peut lire le vietnamien), mais en même temps, lorsqu'il s'agit de cuisiner, par exemple, c'est toujours des recettes vietnamiennes qui sont préparées, comme si l'intégration des deux cultures se faisait de façon quasi inconsciente. Les trois femmes donnent d'ailleurs trois visions différentes des relations culturelles entre la France et le Vietnam à l'or actuel, vision qui se situe non pas du côté oriental mais du côté occidental. Le père, surnommé « le Roi Lear », seul membre de la famille resté au Vietnam au moment de l'indépendance est présenté comme emblématique d'un passé essoufflé et mourant, peut-être en route vers la mort par dissolution totale comme le suggère le sort réservé à ce personnage à la fin du roman.

Une fois considérés tous ces exemples d'interaction entre les deux cultures, la question reste posée: y a-t-il transgression ou transition entre les deux ? Si nous nous reportons au dictionnaire, nous constatons que les deux termes font appel à deux logiques différentes. La transition, du latin *transitio*, passage, désigne en littérature le passage d'un état à un autre, d'une situation à une autre par un passage lent, graduel, une transformation progressive. La transition est donc un moment qui constitue un état intermédiaire, entre deux états. La transgression, du latin *transgressio*, passer outre, désigne en ethnologie le fait de transgresser un interdit, un rite. Il y a donc un caractère plus violent et radical de rupture dans la transgression, qui est aussi soudaine et choquante que la transition est graduelle et parfois imperceptible.

Y a-t-il donc réelle rupture et incompréhension totale entre la culture française et la culture vietnamienne comme le suggère le film *Indochine* ou plutôt interpénétration (plutôt que simple interaction) qui mènerait à une transition par digression³ (c'est-à-dire l'idée de s'éloigner peu à peu du point de départ, ici la culture vietnamienne) comme le suggèrent les œuvres de Linda Lê? Difficile de prétendre détenir la réponse à une question si subversive et débattue. Il semblerait cependant que la transition par digression soit la description la plus satisfaisante des interactions/ interpénétrations des deux cultures de nos jours. En effet, la notion d'identité mouvante, et en perpétuel changement, avancée à juste titre par Edouard Glissant et sa théorie de la « créolisation » du monde pour arriver à un « tout-monde, » ne peut être valable et réalisable que si les peuples et les valeurs s'interpénètrent et se transforment. Le philosophe Michel de Montaigne dans *les Essais* (1533-1592, ici Gallimard 1990), au XVI^{ème} siècle, évoquait déjà la notion de « pensée en

mouvement », qui n'a de sens que si le monde, base de la réflexion philosophique, est lui-même en constante métamorphose, ce qui suggère que tout et tout le monde est toujours dans un état de « devenir. »

Il ne s'agit pas ici de trouver une excuse pour la cause déchue de la France colonialiste, mais, au-delà du fait colonial, de la description d'un mouvement identitaire universel et pourtant difficilement saisissable, donc plutôt de l'ordre de la transition, du « devenir. » justement.

Il est difficilement soutenable de prétendre que dans toutes les œuvres littéraires et cinématographiques, la culture française est totalement absente, ou la culture vietnamienne totalement éludée. Ce n'est pas parce qu'aucun personnage n'incarne l'une ou l'autre de ces cultures qu'elles sont absentes. L'interpénétration consiste justement en un phénomène subtile de « contamination, » inconsciente ou consciente, processus dans lequel les deux parties s'influencent de façon plus ou moins équivalente. Dans le film du réalisateur vietnamien Tran Anh Hung, *L'Odeur de la papaye verte*, sorti en 1994 et qui a connu un grand succès en France, la culture vietnamienne est au cœur du film, dans l'intimité d'un intérieur en apparence traditionnel⁴. Pourtant, le maître de la jeune servante, pianiste, vit dans un intérieur décoré à la parisienne et sa première fiancée n'est pas sans évoquer les élégantes de l'Europe. De même dans le film *In the mood for love*, du réalisateur Wong Kar Wai (son nom chinois est Jia Weh), sorti en 2000, situé à Hong Kong dans les années soixante, bien qu'aucun occidental ne soit présenté, l'Occident est au cœur même du film, par les tenues vestimentaires et les attitudes adoptées par les personnages, sans parler des techniques cinématographiques utilisées.

Si la révolution est un acte clair de digression, de rupture, le mouvement naturel des rapports entre les cultures, même lorsqu'elles ont connu un rapport de force tel que celui de la colonisation, est au fond, apparemment, plutôt un mouvement de transition par interpénétration, une forme de syncrétisme.

Si le syncrétisme, qui désigne en ethnologie la fusion de deux éléments culturels différents, est à la base de la culture vietnamienne depuis des siècles, et semble constituer sa plus grande force de résistance, qu'en est-il des rapports actuels entre la culture française et la culture vietnamienne, ces deux pays étant désormais officiellement libérés du joug colonial de la France? Pourquoi continuer à parler français au Vietnam et à produire des films vietnamiens en France? En d'autres termes, au XXI^{ème} siècle, n'est-ce pas la culture vietnamienne qui a une influence certaine sur la culture française, et pourquoi? Certains critiques, dans la mouvance de Salman Rushdie en 1984, qui dénonçait la mode du « British

Raj » en Grande Bretagne, considèrent que le regain d'intérêt actuel de la France pour l'Indochine n'est autre qu'un « blues colonial », comme le définit Norindr (VI, 131-154). Le cinéma, selon ce critique, est le lieu idéal pour créer un monde fantasmatique: « The French directors [...] seem to have taken heed of Bazin's 1945 formulation. In their films, they have created « an ideal world in a likeness of the real », what I would call a phantasmatic world » (133).

Le fait que Régis Wargnier donne comme titre à son film *Indochine*, est certes révélateur de la survivance du « mythe indochinois » qu'explique Norindr et dont nous avons parlé plus haut. De là à parler de « blues colonial », cela implique-t-il que la France est en proie à la nostalgie et souhaiterait retrouver la grandeur perdue de la colonisation ? Rien n'est moins sûr...

En revanche, Norindr soulève un point de vue très intéressant lorsqu'il explique que, contrairement aux autres anciennes colonies, la France a toujours considéré l'Indochine comme « une histoire d'amour. » Le choix même de l'actrice Catherine Deneuve, égérie du glamour et de la beauté comme représentante de la France colonisatrice, et l'abondance des thèmes érotiques dans ce film, tout comme dans *l'Amant* de Jean-Jacques Annaud, en 1992, adaptation du roman éponyme de Marguerite Duras (Minuit, 1984), ne peuvent que confirmer cette idée. Pourquoi une telle perception de l'Asie dans l'imaginaire occidental ? Probablement à cause de la fascination de l'inconnu et du processus de création des mythes de l'Orient expliqué par Edward Saïd. Bien sûr, percevoir les relations franco-vietnamienne comme une histoire d'amour alors que tant d'horreurs y ont été commises sous la colonisation est un peu trop facile ! Cela pousse Norindr à affirmer que la place de l'Indochine dans l'imaginaire français est problématique, ce qui est incontestable.

Mais ne peut-on pas voir dans ces rapports de fascination et dans l'engouement récent de la France pour le cinéma et la littérature asiatique, sans mentionner le tourisme, le produit de la « créolisation » des identités évoquée plus haut ? La deuxième génération d'enfants vietnamiens, née en France ou au Vietnam mais ayant toujours vécu en France est maintenant totalement intégrée à la génération française (comprendre blanche et occidentale) correspondante (en âge). Ils sont le produit d'un métissage culturel, et pas seulement racial. Mais du fait que la culture de leurs origines est très synchrétique, et a toujours su résister en intégrant les influences nouvelles, ces jeunes gens n'ignorent pas comment vivaient leurs ancêtres, même s'ils ne perpétuent pas eux-mêmes le modèle traditionnel vietnamien conservé par leur parents, par exemple. Ils sont

alors en mesure de confronter leur expérience culturelle avec celle des Français, ce qui peut susciter un regain d'intérêt, une curiosité, si l'on veut, qui constitue un public aux horizons d'attente différents que celles des générations ayant connu ou vécu la colonisation et la décolonisation. De plus, il ne faut pas oublier qu'en France, la jeune génération se désintéresse des lectures classiques mais est par ailleurs grande consommatrice de films, ce que l'on appelle la « génération cinéma. »

C'est dans cette catégorie que l'on peut par exemple trouver la jeune femme écrivain Linda Lê, d'origine vietnamienne, vivant à Paris et familiarisée avec la culture française⁵. Le roman de Linda Lê *Les Trois Parques* se présente comme un huis clos entre deux sœurs et une cousine, la manchote, et les points de vue ne cessent de passer de l'une à l'autre des femmes, enfermées dans une cuisine. En soi, ces trois personnages sont différents produits du syncrétisme culturel qui est l'objet de notre propos. Elles sont en train de discuter du prochain voyage de leur père, resté au Vietnam après leur fuite au moment de l'indépendance. Mais ce père meurt avant de pouvoir venir rendre visite à sa famille en France. Ceci, symboliquement, évoque le thème de l'exil et du retour impossible, pour une certaine génération peut-être ? Le retour, dans un sens ou dans l'autre, est toujours une expérience traumatisante.

Le syncrétisme de la culture vietnamienne permet à son peuple de résister tout en intégrant, jusqu'à la fusion. La transgression mène à une transition, qui aboutit au syncrétisme. Ceci est à mettre en relation avec l'idée que les cultures, tout comme les esprits, sont perméables et en mouvement constant. La question de l'identité ouverte déjà évoquée rejoint le thème de l'errance dans les œuvres de Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Dans ces trois romans, la narratrice erre à la recherche de l'Autre, qui est aussi une quête de l'ouverture et donc de la construction de sa propre identité. L'errance dans son acception duratienne est la condition *sine qua non* du syncrétisme, puisque l'identité, quête permanente s'étendant à l'infini, suppose une instabilité intrinsèque permettant le syncrétisme, qui se révèle être un processus subtil et graduel.

Notes

1. Ce processus a été expliqué par Edouard Glissant lors de la conférence qu'il a donnée à Louisiana State University le 18 avril 2002, intitulée « Mesure et Démesure dans l'approche de la Littérature, » au cours de laquelle il a précisé que les notions d'identité et de nation ont été imposées par l'Europe, et ont été reprises par les pays colonisés pour combattre cette même Europe.

2. L'homme politique charismatique de cette révolution au Vietnam est Hô Chi Minh.

3. Cette idée est celle exposée par Dr Ross Chambers, lors du séminaire donné à Louisiana State University durant le printemps 2002, au sujet de l'importance du genre littéraire. L'idée même de digression comme génératrice de nouvelles formes littéraires ne peut-elle pas finalement s'appliquer aussi au principe de l'identité culturelle dont il est au fond question ici ?

4. Et pourtant le film a été entièrement tourné à Paris en studio dans des décors reconstitués.

5. Linda Lê avait entrepris une thèse de DEA sur Jacques Amiel, qu'elle a décidé d'abandonner car elle ne se retrouvait pas dans ce genre de littérature.

Œuvres citées

Œuvres Romanesques

Duras, Marguerite. *Un Barrage contre le Pacifique*. Paris: Folio Gallimard, 1950.

— *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984.

— *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.

Hougron, Jean. *Mort en Fraude*. Paris: Mondiales, 1953.

Lê, Linda. *Les Trois Parques*. Paris: Presse Pocket, 1996.

Pham Van Ky. *Frères de Sang*. Paris: Seuil, 1947.

— *Celui qui Régnera*. Paris: Grasset, 1954.

Œuvres Cinématographiques

Indochine. Dir. Régis Wargnier. Catherine Deneuve, Vincent Prez, Linh Dan Pham, Jean Yanne. Sony Pictures Classics, 1992.

In the mood for love. Dir. Wong Kar Wai. Tony Leung, Maggie Cheung. Block 2 pictures inc. et Paradis-Orly films, 2000.

L'Odeur de la papaye verte. Dir. Tran Anh Hung. Tran Nu Yên-Khê, Lu Man San. Productions Lazennec, 1993.

Œuvres Critiques

Bacholle, Michèle. « Camille et Mui ou Du Vietnam dans *Indochine* et *L'Odeur de la papaye verte*, » *The French Review* 74. 5 (avril 2001): 946-957.

Chambers, Ross. « Why genre matters ». Séminaire. Louisiana State University. printemps 2002.

Glissant, Edouard. « Mesure et démesure dans l'approche de la littérature ». Distinguished professor's lecture. Hill Memorial Library. Louisiana State University. 18 avril 2002.

Memmi, Albert. *Le portrait du colonisé*. Paris: Gallimard, 1957.

Panivong Norindr. *Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film, and Literature*. Durham: Duke UP, 1996.

Saïd, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Œuvres de Référence

Chateaubriand, François René de. *Atala, René, Les aventuriers du dernier abencerage*. (1805). Paris : Folio Gallimard (1017), 1971.

Montaigne, Michel de. *Essais I, II, III*. (1533-1592). Paris: Folio Gallimard, 1990.