

# De l'usage des préjugés et des clichés dans le cinéma de Tran Anh Hung

Delphine BÉNÉZET  
*Université de Montréal*

## RÉSUMÉ

Tran Anh Hung a réalisé jusqu'à aujourd'hui trois longs métrages : *L'Odeur de la papaye verte* (1993), *Cyclo* (1995) et *À la verticale de l'été* (2000), films qui reflètent sa vision personnelle du Vietnam d'un point de vue double, nourri par ses racines vietnamiennes, mais aussi par son éducation occidentale. La construction qu'il nous propose de son pays natal est donc un espace de dialogue et de discussion entre ces deux positions opposées. Paradoxe supplémentaire, son succès en Occident couplé au peu de diffusion qui lui est accordée dans son pays d'origine font que, depuis son premier long métrage, seuls des créanciers européens financent ses productions artistiques, essentiellement destinées à un public européen ou, du moins, occidental. Dans un tel cas de figure, comment Tran Anh Hung réussit-il à se jouer des préjugés d'un public occidental et parfois même de sa critique ? Comment utilise-t-il sciemment les clichés et stéréotypes d'autres cinémas que le sien, qu'ils soient occidentaux ou orientaux ? On aura pour ambition de démontrer comment ces trois films établissent une relation assumée et consciente entre Orient et Occident et comment ils jouent sur les lieux communs de chacune des cultures.

## ABSTRACT

How does an intercultural director, who is familiar with stereotypes and clichés from a variety of cinematic traditions, present his/her work to a primarily western audience ? This paper examines the work of Tran Anh Hung, the director of *L'Odeur de la papaye verte* (1993), *Cyclo* (1995) and *À la verticale de l'été* (2000). His personal construction of Vietnam in these films reflects the contrasting influences of his Vietnamese roots and his European experience and education. However, only *À la verticale de l'été* has been released in Vietnam, and all three films were financed by European creditors and producers. An analysis of the use of cliché in these films reveals how the director has adapted and subverted the traditions of both Western and Eastern cinema to present his personal vision of Vietnam to a mainly Western audience.

## Introduction

1. Parce que le cliché dans son sens le plus littéral (c'est-à-dire celui d'une plaque portant la reproduction d'une image de composition et permettant son tirage en de nombreux exemplaires) correspond à l'unité de base du médium cinématographique et parce que, dans son sens dérivé, synonyme de lieu commun, le cliché est bien plus fréquemment étudié en rapport avec le texte littéraire, il semblait stimulant de tenter une analyse de son utilisation dans une sélection de productions cinématographiques et non littéraires. Le cinéma, doté aujourd'hui d'une riche Histoire dont on essaie de démêler les nombreux fils et les évolutions, ne peut se concevoir sur une *tabula rasa* en ce début de 21<sup>e</sup> siècle. Tout réalisateur, quelle que soit son origine et son type de démarche créative, est exposé à d'autres films et influencé par d'autres cinéastes et d'autres cinémas. La citation, la réutilisation ou la déclinaison, quelle que soit la manière dont on la définit et dont on la catalogue fait donc toujours partie de l'attirail de figures et d'outils disponibles pour le cinéaste. Toutefois le cliché occupe dans cette panoplie une place à part entière. En tant qu'expression toute faite, le cliché correspond à une itération que l'on peut retrouver dans tous les types de productions artistiques, qu'elles soient littéraires, vidéographiques ou cinématographiques. Mais comme je l'ai déjà précisé, ce seront uniquement ses manifestations dans un corpus restreint de films que l'on essaiera ici d'examiner et de critiquer.
2. Élément incontournable de l'étude de tout film, la réception fera également partie des aspects examinés dans cette étude et ce pour plusieurs raisons. En premier lieu, s'interroger sur la

réception s'avère essentiel parce que la réception **est** constitutive du cliché. Il faut en effet un récepteur, qu'il soit lecteur ou public de cinéma, pour que le cliché soit décelé et identifié. En second lieu, l'idée de réception sera un enjeu central dans mon propos puisque je vise aussi à examiner quel terreau fertile de préjugés entoure le film et comment ces préjugés peuvent influencer son interprétation et son appréciation. Le préjugé est variable en fonction du public considéré, certes, mais il joue un rôle certain et ce, encore plus si on examine un corpus de films que je qualifierai d'interculturels. L'opinion préconçue ou le préjugé que peut avoir le spectateur dépend non seulement de son milieu, de son éducation et de l'époque, elle varie donc grandement entre différentes sphères géographiques et culturelles et nourrit même, comme on en est évidemment conscient, jusqu'à cette tentative d'analyse.

3. Voyons donc maintenant quelles sphères géographiques et culturelles nourrissent les œuvres du cinéaste choisi. Tran Anh Hung naquit au Vietnam en 1962 et émigra en 1975 avec sa famille à Paris, où il vit depuis. Il fit ensuite ses études en cinéma à l'école Louis Lumière de 1982 à 1985 et a réalisé jusqu'à aujourd'hui cinq films : deux courts métrages, *La Femme mariée de Nam Xuong* (1987) et *La Pierre de l'attente* (1991), et trois longs métrages, *L'Odeur de la papaye verte* (1993), *Cyclo* (1995) et *À la verticale de l'été* (2000). Originaire du Vietnam, mais aussi formé dans une école de cinéma à Paris, la construction qu'il nous propose de son pays natal (puisque tous ses longs métrages se déroulent dans un décor vietnamien) est donc un espace de dialogue, construit d'un point de vue double, nourri et par ses racines et par son expérience de vie. En dépit de l'accueil pour le moins mitigé de la critique en France, il remporte à Cannes une caméra d'or, prix récompensant un premier film, pour *L'Odeur de la papaye verte*, ainsi que l'Ours d'or au festival de Venise pour *Cyclo*. Une des particularités concernant la diffusion mais aussi la production des films de Tran Anh Hung est que seul son film le plus récent, *À la verticale de l'été*, a obtenu l'autorisation d'être projeté au Vietnam. Par conséquent, ses films financés par des créanciers européens n'ont donc été distribués largement qu'en Occident, au regret (souvent exprimé d'ailleurs) de leur auteur.
4. On aura donc pour ambition de démontrer comment *L'Odeur de la papaye verte*, *Cyclo* et *À la verticale de l'été* établissent une relation assumée et consciente entre Orient et Occident. On essaiera de montrer la manière dont les films choisis sont des productions artistiques interculturelles, c'est-à-dire entre deux cultures, qui jouent sur les lieux communs de chacune tout en proposant une vision à la fois originale et subversive à un public majoritairement occidental, mais aussi ponctuellement ou potentiellement asiatique. Pour ce faire, on procédera de la sorte : tout d'abord on s'attachera à clarifier et discuter les notions de préjugé et de cliché et leur pertinence par rapport au médium cinématographique. Puis on abordera de façon plus spécifique et précise l'analyse de la circulation et de la subversion des clichés dans le corpus de films choisis et ce, afin d'expliquer le type de démarche entreprise par Tran Anh Hung.

### **La notion de préjugé et ses conséquences...**

5. Tout d'abord, une question essentielle se pose : comment situer les films de Tran Anh Hung par rapport à d'autres films au décor oriental ? Qu'advient-il si j'examine ce genre de configuration : un film dont le théâtre est toujours le Vietnam, c'est-à-dire l'Orient, mais que l'on a choisi de diffuser et de distribuer uniquement en Occident et en Amérique du Nord (plus sporadiquement bien entendu, si on compare le nombre de salles touchées) ? Dans l'absolu, ce type de configuration peut engendrer plusieurs résultats, quels que soient les efforts

du réalisateur et ce, même s'il est lui-même très conscient et lucide sur son cinéma ou celui des autres, comme l'illustre ce passage d'un entretien (Tallon 2000) :

JPT— Que pensez-vous de l'intérêt croissant pour le cinéma asiatique en Europe et sur la scène internationale ?

TAH— J'espère qu'il s'agit d'un intérêt profond. Aujourd'hui quand je vois que le film asiatique le plus populaire est *Tigre et dragon* de Ang Lee, c'est-à-dire la Chine vue par la Samaritaine, j'ai peur que cet intérêt, comme vous dites, ne soit faussé par le pouvoir extraordinaire de la publicité américaine. *Tigre et dragon* n'aurait jamais eu un tel impact sans la Warner qui l'a acheté et promu à coup de sommes colossales. Je souhaite vraiment que l'on aime le cinéma d'Asie pour la nouveauté de son écriture.

6. Tran Anh Hung critique de façon acerbe ce que Rey Chow appelle, dans son ouvrage *Primitive Passions*, une pratique auto-ethnographique, c'est-à-dire la tendance que certains réalisateurs chinois (et il me semble pertinent d'élargir le champ d'application de ce concept aux cinéastes asiatiques en général qui distribuent leurs films en Occident) ont de modifier sciemment ou inconsciemment leurs films en les rendant visuellement plus exotiques et plus asiatiques, si possible, pour un public occidental (1995 : 176-179). Cela n'est néanmoins qu'une des résultantes du type de production cinématographique que l'on dira asiatique (nous y reviendrons). On peut en recenser et en examiner brièvement au moins trois types. Le premier donnera lieu à une pratique cinématographique qu'on a qualifiée d'auto-ethnographique (cas de figure inspiré de l'analyse de Chow et développé ci-haut), il a aussi l'avantage d'expliquer pourquoi la réception par les immigrés asiatiques dans les pays de diffusion est très fréquemment mitigée, voire négative. Le second cas de figure est le film dont le décor est l'Asie, sans forcément que le réalisateur soit issu du pays qu'il filme, et qui use lui aussi de l'exotisme au maximum. Dans le cas particulier de la France et du Vietnam, on peut évoquer plusieurs exemples de films ayant remporté un franc succès auprès du public occidental et relevant de ce que je nommerai la nostalgie postcoloniale. *L'Amant*, adapté du roman de Marguerite Duras et réalisé par Jean-Jacques Annaud en 1991, et *Indochine*, réalisé un an plus tard par Régis Wargnier par exemple, présentent au spectateur une vision assez idyllique de l'ancienne colonie française. Quelles que soient les qualités de ces films, force est de constater qu'ils ne ménagent pas leurs efforts pour entourer leurs narrations respectives de détails exotiques et de décors tous plus authentiquement asiatiques les uns que les autres<sup>1</sup>. Les trames narratives de ces films se situent d'ailleurs souvent dans un passé plus ou moins proche, mais toujours dans une période où le colonisateur occidental domine. Enfin le troisième cas de figure que j'aimerais aborder et qui me paraît correspondre au travail du cinéaste choisi, serait celui d'un film incluant des éléments asiatiques susceptibles de plaire au public en demande d'exotisme, mais jouant consciemment sur l'horizon d'attente de ce public et utilisant des éléments de lectures métissés. Comment à partir de cette hypothèse aborder la notion de préjugé ?
7. Le préjugé a un impact important sur notre appréciation et critique en tant que spectateur de cinéma. Cette notion de préjugé est une composante déterminée par plusieurs facteurs dont, entre autres, le milieu, l'époque et l'éducation. Ici donc se pose la question de la sphère de diffusion de la production cinématographique et de son origine. Mais il s'agit aussi de ne pas oublier que le milieu de production et de diffusion ne sont pas les seuls déterminants entrant

---

<sup>1</sup> Pour une étude détaillée de ces deux films dans une perspective postcoloniale, voir Norindr 1996.

dans l'appréhension d'un film, quel qu'il soit. La combinaison par exemple : réalisateur français, film au décor français et diffusion en France ne garantit absolument pas l'équation parfaite et la réception unanime. Pensons simplement à ce qui peut se passer dans le contexte pédagogique d'une classe et prenons un exemple extrême et légèrement caricatural, qui correspond à la configuration décrite ci avant. Sans le moindre doute si j'enseigne les courants du cinéma contemporain à un groupe de collégiens, la majorité d'entre eux va faire la grimace devant un Podalydès tel que *Dieu seul me voit* et ce, même s'il combine les traits suivants: réalisateur français, film au décor français et diffusion en France.

8. La question de la réception est d'autant plus épineuse ici puisque le réalisateur choisit délibérément le cadre du Vietnam pour tous ses films et puisqu'il n'y intègre volontairement aucun personnage occidental, même s'il vise un public essentiellement européen et nord-américain. De plus, si on admet qu'un spectateur lambda fait toujours (ou presque) le choix du film qu'il va voir, que ce soit par rapport à un conseil, une critique lue ou sa propre envie et si on suppose que dans tous ces cas il a un horizon d'attente particulier, quel peut-il être dans notre contexte ?
9. On sait que le public français et européen est depuis de longues décennies attiré et charmé par le cinéma asiatique, ou du moins ce qu'il conçoit comme du cinéma asiatique. Déjà au début du siècle, se trouvait sur le catalogue des frères Pathé des films, que l'on pourrait qualifier de chinoiseries, mettant en scène des acteurs ostensiblement grimés et habillés à la mode asiatique dans des décors exotiques très marqués. On peut penser par exemple à certains des films de Segundo de Chomon, *Les Kiriki* ou *Les Équilibristes japonais*, datant tous les deux de 1908. Plus proche de nous chronologiquement, la déclaration de Tran Anh Hung reproduite au début de cet article sur *Tigre et Dragon* confirme cet intérêt qui perdure aujourd'hui pour le cinéma asiatique ou, disons plutôt, ostensiblement asiatique. Il serait très instructif de faire une compilation des articles sur les films asiatiques en France et de voir combien les adjectifs *exotique*, *dépaysant*, *novateur* ou encore *rafraîchissant* (même si ce dernier terme semble hors contexte) reviennent de façon récurrente. Quant à savoir si dans le cas des films de Tran Anh Hung nous sommes face à un public gourmand d'exotisme et de « fraîcheur », cela reste difficile à dire. Les critiques qui ont accueilli son premier film, *L'Odeur de la papaye verte*, sont par exemple très mitigées et ne sont peut être que relativement représentatives de l'opinion des spectateurs. Il semble que bien souvent la réception critique oscille entre admiration et désaveu pour des raisons diverses, comme le tournage en studio ou l'absence de référence à la guerre<sup>2</sup>, comme le montre ces quelques extraits :

Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma* : « Je suis carrément CONTRE ! J'espérais un anti-INDOCHINE ! Le film souffre d'un handicap de base : il a été tourné en studio. Ça a encouragé la maniaquerie du réalisateur (...) C'est déplaisant et respirant la vacuité... »

Anne Andreu, *Événement du jeudi* : « C'est assez émouvant. Un film à la recherche d'un monde perdu, une recreation de toutes pièces à partir de souvenirs. Pathétique, bouleversante reconstitution d'un monde englouti. L'absence de la guerre à Saïgon peut nous choquer moralement. »

---

<sup>2</sup> En effet, *L'Odeur de la papaye verte* ne fut pas tourné au Vietnam, faute d'autorisation officielle, mais dans un studio de la région parisienne.

10. Ces lectures ne seraient-elles pas, elles aussi, teintées par une grille de lecture et d'interprétation bien particulière et commune à beaucoup de critiques ? Si on compare Tran Anh Hung avec les jeunes cinéastes qui émergent dans la même décennie en France, comme Arnaud Desplechin, Bruno Dumont ou encore Cédric Kahn, si on se laisse guider par ce préjugé, on présuppose, en un certain sens, que ce réalisateur peut être amalgamé aux autres réalisateurs français de sa génération<sup>3</sup>. Dans ce cas, on ne fait que calquer un horizon d'attente occidental sur une création cinématographique singulière qui se situe à la croisée de plusieurs paradigmes culturels. Le contexte culturel français ainsi que l'héritage de la critique influencent certainement la réception et font que d'un cinéaste vivant en France, certains aimeraient faire un cinéaste français, amalgame hâtif et, somme toute, comme on essaiera de le montrer, assez réducteur. L'observation du contexte de réception français illustre la part intrinsèque du préjugé dans l'interprétation cinématographique. La lecture implique un rapprochement avec des schèmes de pensée connus ou familiers et la comparaison avec d'autres films ou réalisateurs, parallèle au demeurant instructif dans la plupart des cas. Mais il faut, il me semble, dans le cas qui nous occupe, ouvrir la réflexion à d'autres pistes d'interprétations prenant en compte la multiplicité des influences qui traversent les films de Tran Anh Hung, chose que nous aborderons dans une section spécifique à venir. Maintenant qu'est éclaircie la notion de préjugé et son rôle dans la réception d'un film, il s'agit de voir comment, dans cette analyse, cinéma et cliché peuvent s'articuler l'un par rapport à l'autre.

### **Le cliché et le mode d'expression cinématographique**

11. Le cliché est une figure que l'on a souvent étudiée en rapport avec le texte littéraire, mais assez peu quand il s'agit du médium cinématographique. Tout comme le préjugé dépend de son contexte, le cliché dépend de celui qui le reçoit et de sa subjectivité particulière. Le cliché ne peut être en soi, la figure du cliché est toujours employée *pour* quelqu'un, en fonction d'un récepteur qui la reconnaît et qui est susceptible d'y retrouver une itération. Ruth Amossy rappelle également à profit qu'une des dimensions centrales du cliché est le contexte d'énonciation (1982 :14). En effet, pour que le récepteur soit un destinataire potentiel des clichés du discours, il doit s'immerger et participer à ce contexte d'énonciation qui n'est autre que le grand texte de la culture. Le cliché serait donc un effet de lecture, mais un effet de lecture particulier parce que déterminé culturellement. Dans le sens commun qu'il a aujourd'hui, l'idée de cliché est rarement laudative, on fait un procès au cliché parce qu'on voit l'itération et la stéréotypie de façon dévalorisante et parce qu'on suppose le cliché comme un signe de paresse et/ou un manque d'originalité. Ce procès serait sûrement à nuancer et à réévaluer comme le fait remarquer dans ce passage d'un de ses articles Eric Landowski :

Que dire en effet, au premier degré du lieu commun, qui ne tombe aussitôt dans le lieu commun ? Le dénoncer ? Répéter qu'il fige la « pensée » (au diable les *idées reçues*) qu'il trahit la « vérité » (peste du *stéréotype* !), qu'il « banalise » le discours (délivrez nous du *cliché*) ? Thèses rebattues. Mais l'antithèse ne l'est pas moins : que ferions nous donc sans le lieu commun ? Il lubrifie la communication, autorise le sous-entendu, fonde la complicité, et permet même l'ironie (1994 : 5).

---

<sup>3</sup> Sur les cinéastes de cette période, on pourra consulter Marie 1998.

12. Certes, son propos est de présenter le lieu commun et non le cliché, mais certains de ces commentaires me paraissent pertinents dans notre cas. Inutile de faire l'apologie ou le procès du cliché, il existe et fait partie du discours de la culture, mieux vaut dans cette perspective se pencher sur ses usages et essayer d'en décrire le fonctionnement, les mécanismes et les effets et tout cela par rapport à son contexte d'énonciation.
13. Si le cliché est en littérature un effet de lecture, on peut établir un parallèle et tenter d'interroger les spécificités au cinéma de cet effet de vision. Sous quelles formes un spectateur peut-il alors repérer un cliché au cinéma ? Et peut-on dire, tout simplement, que le cliché est transposable au cinéma ? Le cliché en matière de production littéraire renvoie souvent, mais pas exclusivement, à du déjà-lu, à une configuration textuelle strictement identique, or cette similitude stricte est, selon moi, la différence majeure entre le cliché au cinéma et le cliché en littérature. Sauf reproduction ou citation dans un film d'une séquence appartenant à un autre film, il est beaucoup moins aisé de parler d'itération au sens strict du terme. Le cinéma a donc l'avantage de pouvoir maquiller le cliché et il peut habilement le faire, comme le déclare Jacques Gerstenkorn : « en variant à l'infini les signifiants de surface d'un contenu symbolique éculé » (1993 : 39). Ou il peut, dans sa structure narrative, utiliser des figures de style ou des structures connues et éculées mais de façon différente et toujours renouvelée. Chaque film peut donc dans l'absolu créer sa façon originale de filmer un cliché et d'en donner une représentation, ou jouer sur des structures devenues clichées. Ce sera donc cette sorte d'utilisation originale qui nous intéressera tout particulièrement dans les films de Tran Anh Hung. J'essaierai de montrer tout d'abord comment le cliché permet de lubrifier la communication en jouant sur les notions de genre et quelle subversion et quel re-travail original nous propose ce cinéaste dans ses films.

### **Oscillation générique entre orient et occident**

14. Le rapport que ce cinéaste entretient avec le cinéma est, rappelons-le, très critique et réfléchi. Il connaît le cinéma en tant que mode d'expression artistique et l'a étudié, en tant que technique : son appréhension du cliché ne peut en être que plus lucide. Dans ses films, certaines constances sont perceptibles et font sens par rapport à différents contextes, d'où l'idée de circulation. L'héritage cinématographique multiple du cinéaste transparait dans sa production et offre aux spectateurs des pistes de lectures génériques connues et métissées. Le genre en tant que modèle reconnaissable, mais aussi variant car impur, nous fournit un terrain d'investigation stimulant. Parce que le genre est modulable mais aussi distinctif, il crée avec le spectateur une certaine connivence lors de la projection, mais il l'invite simultanément à réfléchir sur les modulations qui lui sont présentées par rapport à sa perception d'un genre en particulier.
15. En travaillant des notions connues et éculées, le cinéaste se meut dans un univers de *déjà-vu*, mais il se permet aussi certaines libertés en déclinant librement les genres auxquels il fait référence. Fait important, il utilise des genres cinématographiques connus et utilisés presque toujours en Asie et en Europe, rendant sa production artistique lisible dans deux contextes d'énonciation potentiellement très différents.
16. Premier genre-cliché utilisé, originaire de la bourgeoisie européenne mais largement récupéré et transformé dans divers contextes culturels orientaux : le mélodrame. Au départ, représentation théâtrale accompagnée de musique à la trame narrative souvent sommaire et sentimentale, le mélodrame en tant que genre a acquis ses premières lettres de noblesse avec des films muets,

comme *Birth of a Nation* de Griffith, et perduré dans des formes diversifiées au sein de nombreux cinémas nationaux. Ses éléments de base ainsi que ses frontières très malléables lui ont permis d'être diffusé puis adapté et transformé localement. Dans un de ses articles sur le cinéma vietnamien contemporain, Gina Marchetti développe l'explication de plusieurs facteurs justifiant la possibilité de transposition et d'assimilation dans un contexte non occidental du mélodrame :

Since it relies on moments of emotional display, spectacle and excess, the melodrama is a form that requires only minimal knowledge of any given culture or language to understand. Whereas the comedy or detective film, for example, may require an understanding of language or plot conventions, the melodrama like the musical dramas in which it is rooted, relies on the display of emotions for its pleasures (1991 : 52).

17. En examinant les récits principaux des trois films de Tran Anh Hung, il est aisé de voir qu'ils répondent à certains critères définissant le mélodrame. Le récit se déroule dans les trois films autour d'une famille et d'un ou de plusieurs dilemmes psychologiques. Dans *L'Odeur de la papaye verte*, Mũi fait l'expérience de la vie au sein de la famille de ses maîtres, observant et apprenant des expériences de sa patronne, dont le mari volage vole les effets et s'enfuit avant de mourir en laissant la famille assumer seule ses erreurs. Plus tard, Mũi devenue adulte quitte sa famille d'adoption pour travailler toujours comme servante chez un jeune compositeur, ami de la famille. Peu après son installation, il tombe amoureux d'elle et décide de lui apprendre à lire, le film se refermant sur la grossesse de Mũi. La famille est certes une famille d'adoption, mais elle permet de mettre en scène de nombreux épisodes constituant une sorte d'initiation pour l'enfant qu'est Mũi. La dernière partie du film relate sa vie adulte et montre comment le changement d'époque et la modification des mœurs au Vietnam vont lui permettre de vivre avec un homme qu'elle a elle-même choisi et qui va l'éduquer intellectuellement et non dans une perspective uniquement domestique. Dans *Cyclo*, on pourrait presque dire que deux mélodrames s'entrecroisent sans cesse, sans jamais se rencontrer, même s'ils ont pour acteurs principaux deux membres de la même famille : un jeune cyclo<sup>4</sup> et sa sœur. Suite au vol de son outil de travail, le cyclo se retrouve obligé de rembourser sa patronne en lui rendant des services au côté d'un groupe de malfrats qui travaille pour elle. Sa sœur, quant à elle, est contrainte à la prostitution par celui même dont elle est amoureuse, le chef du groupe de malfrats et se retrouve successivement violée puis « veuve » de son amant, puisqu'il met fin à ses jours à la toute fin du film après avoir tué son agresseur. Enfin, dans *À la verticale de l'été*, il s'agit de suivre le parcours de trois sœurs. La plus jeune vit avec son frère et est amoureuse d'un jeune homme qui manifestement ne partage pas ses sentiments ; les deux autres, plus âgées et mariées, doivent s'accommoder de l'infidélité supposée ou avérée de leurs époux respectifs.
18. En choisissant des « histoires de famille », le cinéaste permet à tous, orientaux comme occidentaux, de se reconnaître dans la trame de ses films et, en même temps, le mélodrame lui permet des multiples variantes par rapport à la simple histoire émouvante, compte tenu du

---

<sup>4</sup> Le terme *cyclo* désignera indifféremment le conducteur du vélo/cyclo et l'outil de travail qui est dérobé au début du film, puisque le réalisateur a lui-même fait le choix manifeste (du moins il me semble) de ne donner aucun nom propre à ses personnages.

cadre dans lequel elles se passent. Le choix des personnages féminins comme pivots des récits ainsi que le décor vietnamien sont aussi une façon d'aborder des enjeux sociaux et politiques.

19. De nombreux universitaires se sont penchées de façon très instructive sur le sujet féminin, comme Rey Chow dans son étude du cinéma chinois contemporain. Rey Chow fait un parallèle direct entre le sujet féminin, sa sexualité représentée dans les films contemporains et l'idée de nation chinoise. Selon son analyse, le sujet féminin a la capacité de combiner, en Asie et dans d'autres pays dits postcoloniaux, plusieurs caractéristiques intéressantes. En mettant en parallèle les films de Tran Anh Hung et ce rapprochement entre sexualité et nation, il est possible de lire une évolution dans le parcours du cinéaste. Dans son premier film, Tran Anh Hung tentait de recréer sa « patrie imaginaire », c'est-à-dire le Vietnam des années 50, et il se créait simultanément une sorte d'imaginaire cinématographique idéal. Le sujet féminin est présent dans le personnage de la patronne, qui sans cesse doit faire face aux errances de son mari et gérer les finances, la vie et l'éducation de toute sa famille et ce, sans la moindre plainte, même si à de nombreuses reprises on la voit accablée et agitée de sanglots, comme dans cette illustration.



Image 1<sup>5</sup>

20. Situé dans les années 50 lors de l'enfance de Mũi, la seconde section du film montre comment, quinze à vingt ans plus tard, le statut de la femme a changé. La fiancée de Kuen illustre par exemple une jeunesse dorée et surtout la possibilité pour une femme d'avoir une relation avec un homme par choix et sans culpabilité aucune. Mũi, qui va assez rapidement prendre sa place, représente un changement encore plus important puisqu'elle va passer d'une éducation domestique à un apprentissage intellectuel, en premier lieu celui de la lecture. Dans *L'Odeur de la papaye verte* comme dans *Cyclo*, la figure féminine est, dans sa corporalité et dans ses attitudes, une voie permettant au cinéaste de capter l'Histoire, comme l'affirme Deleuze : « Les états du corps secrètent la lente cérémonie qui relie les attitudes correspondantes, et développe un gestus féminin qui capte l'histoire des hommes et la crise du monde » (1985 : 255). Dans cette optique, *L'Odeur de la papaye verte* expose donc une mémoire de la servitude féminine et la manière dont l'Histoire a infléchi et modifié cette servitude, puisque Mũi apprend à lire et acquiert une certaine indépendance. Comparativement, dans sa violence brutale et affirmée

---

<sup>5</sup> Les images de cet article sont tirées des films de Hung, sont utilisées avec la permission de l'auteur et des productions Lazennec pour le cadre de cet article seulement. Toute autre forme de reproduction est strictement interdite.

(même si souvent esthétisée), *Cyclo* illustre donc la rupture entre la récréation imaginaire idéalisée et la réalité quotidienne contemporaine. La fragilité, l'innocence et la beauté n'ont pas disparu du film, mais elles sont traitées avec plus de distance car elles se confrontent à la violence. Dans les deux films le corps de la femme, son labeur, sa sueur, ses efforts sont illustrés différemment, mais toujours témoignent de l'Histoire du sujet féminin à diverses époques. Le gestus féminin, comme le désigne Deleuze, permet donc l'inscription de l'Histoire dans le tissu du film et trace un pont entre le sujet féminin et sa subjectivité modifiée par l'époque. Dans les deux images suivantes, sont donnés des exemples de ce gestus féminin. On observe d'une part l'activité domestique de Mui, et on se rappellera à l'occasion les nombreux gros plans faits sur sa nuque ruisselante lorsqu'elle travaille dans *L'Odeur de la papaye verte* et, d'autre part, un des emplois de la grande sœur dans *Cyclo*, qui est à la fois étudiante, porteuse d'eau, aide cuisinière et prostituée.



Image 2



Image 3

21. Ce cumul de fonctions est symptomatique du changement d'époque entre les deux premiers films, la figure féminine est donc un élément de base du mélodrame, certes, mais aussi une subtile voie pour explorer les changements socio-historiques en Asie. Gina Marchetti le confirme ouvertement dans ce passage :

The melodrama can account for historical change and make it palpable through reference to domesticity and romance [...]. Particularly in Asian socialist cinema practices [it] has become an established subgenre in its own right [and] shows the impact of revolutionary change on romance and family life (1991 : 53).

22. L'utilisation du mélodrame comme véhicule de réflexion sociopolitique n'est d'ailleurs pas l'apanage de l'Asie. En Europe également certains mélodrames, auxquels le cinéaste rend probablement hommage, témoignent avec la plus grande fidélité de l'histoire quotidienne des hommes et de leur difficulté à vivre dans une période de changements. *Cyclo* rappelle par exemple *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica. Le jeune cyclo se fait voler lui aussi sa bicyclette puis erre au gré des larcins qu'on lui ordonne de commettre dans un Hô Chí Minh-Ville grouillant. Les caractéristiques formelles et techniques divergent, mais pas en tout point puisque Tran Anh Hung (comme de Sica) utilise des acteurs non professionnels, comme celui qui joue le cyclo. De même, il intègre de nombreux plans de la ville de type documentaristant et laisse sa caméra circuler librement dans la ville sans motivation narrative justifiée. Les deux images reproduites ci-dessous correspondent à ces déambulations a-narratives, à des images volées qui s'accumulent dans *Cyclo*, qu'elles représentent une salle de classe remplie d'enfants ou une lectrice chez elle la nuit tombée.



Image 4



Image 5

23. Quant à sa dernière production, elle se rapproche plus du récit de famille, mais s'élabore autour d'une triade de sœurs qui ne connaissent pas les problèmes de prostitution ou de drogue abordés dans *Cyclo*, mais qui font face aux secrets, aux trahisons voire aux mensonges de leurs maris ou petits amis. Elles aussi cristallisent le changement entre le Vietnam des années 50 recréé dans *L'Odeur de la papaye verte* et le Hanoi d'aujourd'hui. Voilà donc comment les caractéristiques qui rapprochent les films du mélodrame permettent au réalisateur d'osciller entre des références occidentales, telles que le néoréalisme ou le mélodrame classique, et des références lisibles par un public oriental, comme le mélodrame vietnamien ou plus généralement, comme le suggère Gina Marchetti, asiatique.
24. Un autre genre qui est devenu cliché et qui permet aux films de faire le pont encore une fois entre Orient et Occident est le film de malfrats. Ce cas de figure s'applique au second film de Tran Anh Hung, *Cyclo*, et me semble révélateur de sa démarche artistique générale. Dans *Cyclo*, le réalisateur reprend la trame du voleur de bicyclette et génère ainsi une référence avec le néoréalisme, mais il fait plus. En nouant le récit du cyclo avec celui de sa sœur, amoureuse du chef de gang, dit le poète, il affine son film à la tradition du film de malfrats. Genre extrêmement fertile en Orient et en Occident, il lui permet d'osciller et de circuler entre les deux sphères géographiques qui le pratiquent. Dans le cinéma *mainstream* américain, les exemples abondent, de *Taxi Driver* de Scorsese à *Mean Streets*, en passant par des recyclages esthétisés et ironiques comme *Pulp Fiction* de Tarantino, le film de gangsters est un genre éculé et garantissant une connivence avec le spectateur. Une des scènes les plus sanglantes de *Cyclo*, celle où le dénommé « la berceuse » tranche la gorge d'un ennemi du groupe, ne fait aucune économie sur l'hémoglobine et rappelle des scènes de torture ou de chantage assez similaires dans le cinéma occidental. Différence néanmoins notable, cette scène semble s'insérer dans l'usage des couleurs du film et ajoute à la palette des rouges sang qui se font écho d'un bout à l'autre du film comme le montrent ces reproductions.



Image 6



Image 7

25. La première correspond à une des dernières séquences du film, lorsque la patronne trouve son fils ensanglanté victime d'un accident mortel lors de la fête du Thêt et la seconde est un des nombreux plans de la visite à l'abattoir où le sang macule les mains et les pieds des personnages.
26. Dans le cinéma asiatique, plusieurs déclinaisons du film de malfrats coexistent, dont par exemple le *yakuza-eiga* japonais (le mot *yakuza* désignant les gangsters de la mafia). Au départ, dans ce genre de film, les héros représentaient un type de code d'honneur basé sur la notion de *giri-ninjo*, opposition entre l'obligation morale du clan et les tendances humaines du *yakuza* avant de devenir, dans les années 70 et 80, un prétexte à des débordements de violence stylisée. Aujourd'hui, les héritiers directs de ce genre qui le retravaillent et l'adaptent au goût du jour sont, par exemple, Takeshi Kitano, que l'on pense à *Violent Cop* ou à *Hanabi*. En apposant ces films à côté de *Cyclo*, on constate que la solitude du héros principal, que l'on se place dans la perspective du cyclo ou celle du poète, correspond à celle présentée dans les films cités de Kitano. La violence et sa représentation au cinéma, devenues banales de nos jours, relie donc le film de malfrats asiatique et occidental, les plaçant au centre d'un système complexe de relations et d'échanges. Sur le plan historique, les migrations, les rencontres culturelles et l'élargissement croissant des sphères de diffusion des diverses productions artistiques ont permis la mise en contact plus fréquente de plusieurs Histoires. Ces contacts engendrent une poétique diversement définie par plusieurs auteurs et théoriciens, tel Édouard Glissant dans *Poétique de la Relation*. Par conséquent, une Histoire ou une étude du film de malfrats comme genre, comme schéma directeur récurrent dans le cinéma contemporain, ne pourrait sans doute plus se faire dans un cadre théorique et géographique limité. C'est pourquoi il apparaissait important de mettre en lumière cette oscillation dans laquelle Tran Anh Hung s'inscrit à sa manière.

### Re-travail et subversion des modèles conventionnels

27. À partir de schémas génériques éculés et face à un public ayant (potentiellement) un certain nombre de préjugés ou, du moins, d'attentes particulières vis-à-vis de ses films, comment Tran Anh Hung développe-t-il un type de film qui lui est propre et qui subvertit les modèles

conventionnels de création cinématographique ? Cette analyse s'articulera autour de deux axes qui visent à organiser cette réflexion. On examinera donc la géographie intermédiaire des films pour ensuite expliquer l'usage que le cinéaste fait de la sensualité, éléments contrastant avec d'autres films plus classiques<sup>6</sup>.

28. Tout d'abord, pourquoi dire de la géographie des films de Tran Anh Hung qu'elle est intermédiaire ? Au sein des films s'établit un ensemble de relations entre le médium cinématographique et les autres médias qui mérite notre attention et relève, selon moi, de l'intermédialité. Le premier rapprochement possible entre les films de Tran Anh Hung et un autre moyen d'expression artistique tient surtout à la visualité<sup>7</sup> de son travail filmique et aussi au rythme choisi dans la majeure partie de ses films. À l'exception de séquences bien particulières et significatives, le réalisateur fait en effet usage d'un rythme lent qui s'accorde avec un mouvement savamment fluide de la caméra. On pourrait ici évoquer, par exemple, les premières séquences de *L'Odeur de la papaye verte*, où l'arrivée de Mui n'est pas filmée d'un point de vue subjectif, mais où la caméra chemine dans la maison et la ruelle attenante de façon autonome et fluide, lors d'un long plan séquence. Mais j'omettrai pour le moment les questions de lenteur et de fluidité, puisque ce ne sont pas des qualités qu'on rapproche habituellement du médium artistique que l'on désire aborder maintenant et qui est la photographie (plus souvent associée à la notion de fixité).
29. L'esthétique visuelle très soignée qui traverse les films de Tran Anh Hung et certaines de ses caractéristiques permettent un rapprochement intéressant avec le médium photographique. Cette analogie est perceptible à travers au moins deux particularités des films, soit l'accent mis sur le regard et l'attention portée aux compositions formées d'objets, ce que je rapprocherais en art pictural de la nature morte. Dans le cinéma de Tran Anh Hung, le regard est une constante, à la fois composante et motif du film. Le regard fait office de motif récurrent puisque les personnages ont une forte tendance à regarder la caméra (et par la même occasion le spectateur), élément que seuls quelques cinéastes utilisent parce que le regard direct et franc dirigé vers la caméra nuit à l'illusion réaliste ainsi qu'à l'identification du spectateur. On en donne ici deux exemples tout en rappelant qu'ils sont légion dans les trois films :

---

<sup>6</sup> L'intermédialité est un concept qui vise à étudier les interactions, les transformations réciproques et les convergences entre différents médias et entre leurs discours respectifs dans un contexte donné. Pour une discussion plus avancée de cette notion, voir Mariniello 2000.

<sup>7</sup> On utilisera ce néologisme/anglicisme pour faire la distinction entre le terme de visibilité, caractéristique de ce qui est perceptible par la vue, et ce à quoi on fera référence par le terme visualité, c'est-à-dire le caractère éminemment visuel d'une production artistique ou culturelle.



Image 8



Image 9

30. Le regard est par ailleurs une composante essentielle, puisqu'il sert d'agent de lecture et de compréhension du monde pour les personnages. À de nombreuses reprises, c'est en observant les autres ou en se regardant eux-mêmes que les protagonistes vont apprendre et passer de l'innocence de l'enfance à l'âge adulte. Hormis les leçons de cuisine données explicitement par la vieille servante, Mui acquiert une connaissance de la famille et de ses problèmes en examinant la grand mère, ses rituels et ses prières. De même, le cyclo qui pense ne rien avoir reçu en héritage de son père, en observant lors d'une longue scène solitaire sa propre main, se rend compte que son père vit à travers lui, comme nous en rend compte sa voix en *off*. Donc, qu'il soit rendu à l'écran par les personnages et tourné vers le spectateur ou peint comme un moyen de connaissance du monde, le regard rapproche ainsi les films de la photographie, soit par l'attitude de « pose » assumée par les personnages, soit par une valeur de « pause ».
31. Comme moyen de connaissance du monde, le regard implique très souvent dans les films une pause, mais une pause qui ne fait pas écho à l'interprétation de la pause/fixité photographique comme une inscription de la figure de la mort<sup>8</sup>. Le regard qui fait une pause dans les films de Tran Anh Hung est un regard qui propose au spectateur de faire l'expérience du temps. Le réalisateur joue avec des plans fixes qui ne montrent aucun personnage, il assemble avec

---

<sup>8</sup> C'est par exemple l'interprétation de Barthes qui déclare : « Avec la photographie nous entrons dans la *Mort plate* » (1980 : 145).

minutie des objets dans l'espace de certains plans insérés qui ont une importance symbolique forte dans le récit. Dans *L'Image-Temps*, Deleuze évoque le cinéma d'Ozu et ses longs plans fixes (1985 :22-29), aussi appelés « pillow-shots » par Noël Burch, qui rappellent eux-mêmes certains plans des films choisis dans le cadre de cet essai.



Image 10



Image 11

32. Il avance que les instants éphémères de contemplation pure que propose le cinéma d'Ozu assurent l'identité du sujet et de l'objet, du monde et du moi. Dire que les natures mortes des trois films ont une capacité d'identité entre sujet et objet telle que celles d'Ozu ne me paraît pas pertinent. Néanmoins, ces images-temps (car on peut les appeler images-temps à juste titre) établissent une poétique de l'insignifiant comme trace et mémoire visuelle du temps qui demeure fort intéressante.
33. Ces objets du quotidien, posés comme par hasard dans le décor, prennent une dimension temporelle toute particulière, même lorsqu'ils ne mettent pas en abyme le procédé photographique lui-même. Ils sont la marque du temps et de son inscription sur le matériel filmique. On a choisi des illustrations neutres pour cette démonstration, mais plusieurs plans recèlent des natures mortes où apparaissent souvent des photos familiales évoquant à la fois le passé, la tradition et la famille, comme dans ce plan de l'autel de la grand-mère.



Image 12

34. L'usage de certaines caractéristiques photographiques, telles que la pose et l'introduction de la notion de pause temporelle, au sens d'inscription visuelle du passé (et non de la mort), concordent donc et forment une des facettes de la géographie intermédiaire présente dans la production cinématographique de Tran Anh Hung. Les films nous semblent donc présenter une alternative intéressante entre les interprétations ou lectures soit « mortifères », telle celle proposée par Roland Barthes, soit « dynamistes » (c'est-à-dire s'appuyant sur l'expérience temporelle ininterrompue du film pour le spectateur). Par l'introduction de la photographie au sein du film se crée entre le médium cinématographique et le médium photographique une dynamique de dialogue et d'échange, propre à la dynamique intermédiaire.
35. Cependant, évaluer la géographie intermédiaire de ces films sur la seule base du rapprochement entre photographie et cinéma serait relativement sommaire. C'est pourquoi il semble pertinent d'expliquer la raison pour laquelle, dans le début cette section, on a qualifié de « sensuelle » la géographie intermédiaire de *L'Odeur de la papaye verte*, *Cyclo* et *À la verticale de l'été*.
36. Les films de Tran Anh Hung sont le lieu d'une transmission de l'expérience qui se vit plus qu'elle ne se voit, même si cette affirmation appliquée à un film peut sembler paradoxale. Le titre même du film nous met sur la voie de l'interprétation à suivre en s'adressant à notre odorat avant de s'adresser à notre vue. Dans certains des entretiens publiés lors de la sortie du film, le réalisateur a affirmé que pour lui cette odeur lui rappelait la présence maternelle. Il ne serait donc pas erroné de voir la papaye verte comme une sorte de madeleine proustienne, élément déclencheur du souvenir et de l'évocation nostalgique de l'enfance et de l'innocence, thème cher s'il en est un au réalisateur. L'enfance ou l'adolescence dans le cas du *cyclo* est, on l'a déjà souligné, une période où le regard se fait synonyme de candeur. Mais le regard n'est pas le seul sens mis en avant dans les films, il en est bien d'autres.
37. La propriété sensuelle que l'on attribue aux films dépend de deux facteurs que l'on va tenter d'explicitier. Tout d'abord, le caractère sensuel du cinéma de Tran Anh Hung tient avant tout au médium choisi, c'est-à-dire le médium cinématographique. Le cinéma, contrairement à la photographie qui fige l'image dans le temps passé, est un moyen d'expression artistique qui est particulièrement adéquat quand il s'agit de tenter de connaître le réel. Alain Badiou résume assez bien cette capacité qu'a le cinéma de rendre visible, mais visible de façon tangible et quasi tactile : « Le cinéma est *visitation* : de ce que j'aurai vu ou entendu, l'idée demeure en tant qu'elle passe. Organiser *l'effleurement* interne au visible du passage de l'idée, voilà l'opération du cinéma,

dont les inventions propres d'un artiste inventent la possibilité» (Badiou 1998 : 121 ; je souligne). L'effleurement ou la caresse du cinéma serait donc dans son essence même sensuelle, voire tactile. On a déjà mentionné au cours de cette étude l'utilisation de mouvements de caméra fluides qui donnent le temps aux situations du film de s'établir dans une certaine lenteur. Cette autonomie et malléabilité sensuelles (au sens de fluidité) du regard/caméra sont perceptibles lors de la scène d'ouverture de *L'Odeur de la papaye verte*, qui nous permet de suivre l'arrivée de Mui et son entrée dans la maison, puis le parcours qu'elle fait jusqu'à la chambre, suivi de celui inverse de la patronne pour aller servir le thé à son époux. Cet exemple, mais aussi d'autres, comme les scènes de réveil répétées de Lien et son frère dans *À la verticale de l'été*, suggèrent que le rendu cinématographique du réel dans sa facture même tient de la sensualité.

38. Le second facteur qui permet de rapprocher le cinéma singulier de Tran Anh Hung et la sensualité est l'accent qu'il met ouvertement sur les sens et l'expérience qu'ils procurent du monde. Nombreuses sont les séquences dans lesquelles la cuisine (et donc le goût) ou la texture/la sensation tactile (et donc le toucher) sont présentes. En illustration, on choisira ces deux images, l'une montrant la découverte tactile de la papaye verte ouverte et l'autre présentant le fils de la patronne du cyclo jouant à s'enduire de peinture. Mais on aurait tout aussi bien pu choisir une des scènes de repas commémoratif célébrant la mémoire des parents des trois sœurs, par exemple.



Image 13



Image 14

39. Dans son ouvrage sur le cinéma interculturel, Laura Marks considère ce type de production artistique comme un cinéma particulièrement tactile (le terme utilisé est plus exactement « haptic cinema »). Elle avance que l'ensemble des sens, dans nombre de ces films, est invoqué et réorganisé dans l'espace de l'écran. « Intercultural cinema bears witness to the reorganization of the senses that takes place, and the new kinds of sense knowledges that become possible, when people move between cultures.[...] For intercultural cinema, therefore, sense experience is at the heart of the cultural memory » (Marks 2000 : 195). Cette analyse du cinéma interculturel comme espace de discussion et de réorganisation sensorielle est donc tout à fait pertinente pour l'analyse de la géographie intermédiaire des films choisis. Le réalisateur reconnaît d'ailleurs que le projet de son premier long métrage avait à voir avec son désir de se créer une mémoire cinématographique propre, élément que l'on peut mettre en rapport avec cette citation de Laura Marks. *L'Odeur de la papaye verte* peut aisément être vu comme une reconstruction imaginaire sensorielle et mélancolique du Vietnam des années 50. Je cite Tran Anh Hung : « J'ai situé le film à cette époque, parce que j'avais besoin de regarder derrière moi, besoin d'un passé cinématographique national que je n'avais pas. Alors je l'ai créé. C'était une nécessité psychologique. Je l'ai créé pour pouvoir maintenant travailler le présent, car dans tous mes projets d'avenir, seul le Vietnam d'aujourd'hui m'intéresse » (ARTE, <http://www.arte-tv.com/cinema/papaye/ftext/default.htm>). Ainsi peut-on établir un lien entre connaissance du passé, mémoire cinématographique et sensualité, qui se révèle une piste de lecture fertile. C'est donc la raison pour laquelle on a qualifié la géographie des films choisis d'intermédiaire, mais aussi de sensorielle.
40. Un autre élément participant à cette géographie composite et singulière est l'inscription du verbe au sein du film. Le réalisateur ne nous donne pas à lire, comme sait le faire Peter Greenaway (on pense ici en particulier à *The Pillow Book* et *Prospero's Books*), des pages de calligraphie ou d'écriture à l'écran, mais il associe tout de même le verbe et l'image de façon subtile. Le fait qu'un des personnages déterminants de *Cyclo* soit un poète marque le choix affirmé d'associer poésie et cinéma (on notera aussi que, dans *À la verticale de l'été*, photographie et littérature sont incarnées dans le récit au travers des professions des époux de deux des sœurs). Dans *Cyclo*, en contrepoint de la violence, le réalisateur nous offre des séquences, gratuites sur le plan de l'économie du récit, qui mettent en scène le verbe poétique. Dans une de ces séquences, on entend le poète qui récite (en voix *off*), tandis que le cinéaste laisse vagabonder son imagination. Il filme le couple formé par la sœur du cyclo et le poète, les fait

ensuite presque disparaître par un effet de surexposition lumineuse puis les remplace par une série d'enfants, les yeux fermés, prenant diverses poses. On a reproduit ici deux des plans qui se succèdent assez rapidement au rythme de la voix du poète.



Image 15

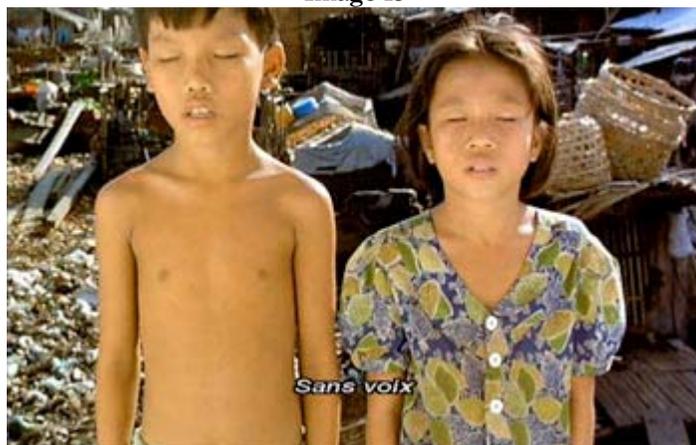


Image 16

41. Les sous titres reproduits ici volontairement rendent compte de la mise en contact et de l'union entre verbe et image. Le décor qui semble être un genre de bidonville, où se côtoient ordures et habitations, ancre les images dans le monde concret et le réalisme, alors que la voix poétique accompagnée d'une trame sonore faite de quelques notes musicales espacées et discrètes tire le spectateur du côté de l'immatériel et de l'émotionnel. Apposer le poète/chef de gang, qui est l'instrument principal de la délinquance forcée du cyclo et de la prostitution de sa sœur, et des figures de l'enfance comme celles reproduites un peu plus haut illustre l'oscillation constante dans ce film entre la beauté et l'innocence et la violence contemporaine. Le film alterne effectivement les scènes de déchéance ou de violence (l'assassinat par « la Berceuse », par exemple, autre apposition suggestive) et celles de plénitude et de beauté et ce, en utilisant le poète comme un principe liant qui incarne cette dualité du monde. La géographie intermédiaire des films, qui joue sur la photographie, les sens (comme le goût et le toucher) et le verbe, permet donc une oscillation et une dynamique intéressante entre les différents médias. Certains critiques ont parlé d'excès de finitions en analysant les films de Tran Anh Hung, il me semble au contraire que la trame des films, même si elle est soignée, prévoit des espaces d'expérimentation réservés au réalisateur. Il utilise des caractéristiques génériques clichées sans

doute parce qu'il devine que celles-ci vont permettre de lubrifier la communication et faciliter la réception de ses films (quel que soit le public visé), mais il expérimente aussi de manière singulière et joue avec la capacité de lecture de ses spectateurs en maniant certains outils propres au cinéma comme, par exemple, le rendu des couleurs ou encore l'introduction de passages documentaires.

42. Alors que *L'Odeur de la papaye verte* et *À la verticale de l'été* s'articulent autour de plusieurs teintes comme le jaune et le vert, qui ne sont pas des éléments formels à part entière (sauf exception ponctuelle), *Cyclo* utilise les couleurs primaires de façon claire et explicite. Dans *Cyclo*, le rouge, le bleu et le jaune permettent des évocations symboliques prégnantes et forment des liens entre différents fragments et personnages du film. Le rouge permet par exemple d'évoquer fortement la mort et la violence, parallèle mentionné précédemment lors du rapprochement générique avec le film de malfrats.



Image 17

43. Le bleu et le jaune saturent aussi certaines séquences, comme celle dont on a reproduit une image ci-dessus qui représente la nuque et le dos du cyclo. Figurait déjà plus avant la scène saturée de jaune où le fils de la patronne s'enduit de peinture, elle fait écho à celle où le cyclo, à qui on a demandé de tuer un homme, prend de la drogue et s'enduit lui aussi de peinture, mais cette fois bleue. Le lien entre le fils fou et le cyclo sera d'ailleurs confirmé pour le spectateur lorsque, suite au décès accidentel du fils, la patronne adopte le cyclo et efface ses dettes, parce qu'elle perçoit certainement dans la peinture dont il s'est recouvert le souvenir de son fils mort (qui d'une part aimait jouer avec la peinture et, d'autre part, l'avait couverte de sang lorsqu'elle l'avait enlacé sur le lieu du drame). Cet usage des couleurs, mais aussi des éclairages (qu'on a rapidement mentionné lors de l'analyse de la scène du poème), invitent le spectateur à une compréhension du médium cinématographique sur des bases à la fois intermédiaires, sensuelles et originales.
44. Enfin le dernier élément singulier des films de Tran Anh Hung qu'on aimerait souligner est l'introduction de fragments documentaires dans la trame narrative. Tran Anh Hung incorpore en effet dans *Cyclo* (mais aussi plus ponctuellement dans *À la verticale de l'été*) une multitude d'images volées dans les rues, dans la ville ou dans la campagne qui ont rarement rapport avec le récit principal du film. Dans la séquence dont on tire l'image suivante, les vues nocturnes de cet immeuble défilent en accéléré et forment une mosaïque étrange à la limite de l'abstraction, jusqu'à ce que la caméra se rapproche de fenêtres particulières et que le spectateur puisse

discerner des bribes de vie quotidienne, telles que la salle de classe d'une école, la lecture solitaire d'une jeune femme, le regard curieux de jeunes enfants. La manière d'assembler des fragments épars de fiction et de réalité (comme ces images de la ville qui succèdent à une séquence fictionnelle) donne au film une valeur toute particulière. Le spectateur se trouve pris à parti, il ne peut se contenter d'une confortable position d'identification. Qui plus est, l'utilisation de l'accélééré dans la séquence engendre un effet défamiliarisant ajoutant à la surprise et à l'inconfort. L'effet de réel est en fait détourné et produit comme une coupe dans le flux du film.

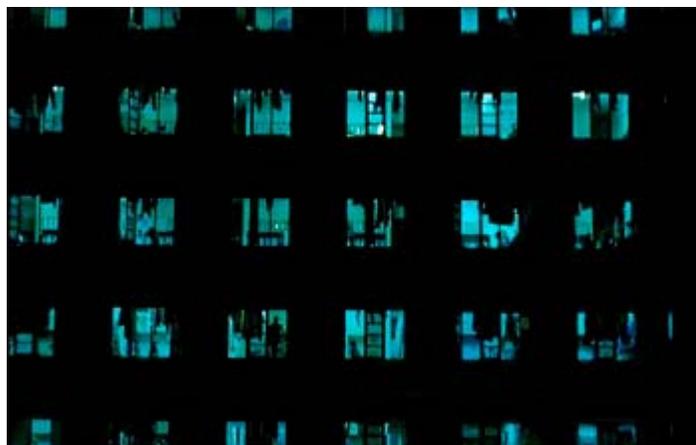


Image 18

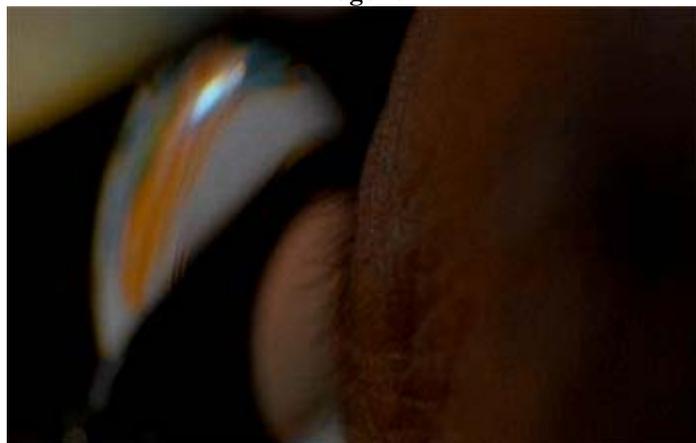


Image 19

45. La seconde image reproduite ci-dessus montre comment l'extrême gros plan, par exemple, modifie aussi les paramètres de lecture et donc le rapport que le spectateur entretient avec le film. Les lunettes grossissantes de l'expert en poterie braquées sur un vase restent dans le flou interprétatif, durant les quelques secondes où le réalisateur nous refuse une mise au point. Le spectateur qui tente d'appréhender le monde au travers du médium cinématographique peut se raccrocher aux clichés génériques mais ne peut plus s'appuyer constamment sur les catégories classiques qui dessinaient les contours solidement hermétiques des concepts d'auteur, de personnage, de regard et d'action par exemple. C'est cette constatation qui nous fait conclure que le cinéma interculturel de Tran Anh Hung offre un stimulant modèle de dialogue entre

cultures occidentale et orientale et une présentation du monde selon des catégories plurielles et hybrides

46. Pour conclure, on espère qu'au travers de cette analyse, on sera parvenu à montrer comment les notions de cliché et de préjugé peuvent être pertinentes et instructives dans le champ des études cinématographiques, en dépit du relatif cloisonnement de leur analyse dans le domaine littéraire. *L'Odeur de la papaye verte*, *Cyclo* et *À la verticale de l'été* furent souvent catalogués et considérés comme des films esthétiquement exotiques, il semblait essentiel de remettre en question ce type d'affirmation somme toute réductrice et péremptoire, en déconstruisant et en examinant un certain nombre de leurs éléments constitutifs. Si cette étude a au moins réussi à éclairer la proposition séduisante, mais aussi réfléchie, que nous fait le cinéaste, je considérerai ce résultat comme une modeste contribution à la reconsidération du lieu commun qui veut que tout film à l'esthétique visuelle marquée ne soit qu'un « film de décorateur » qui n'interroge que la surface des choses et n'explore pas toutes les capacités du médium cinématographique.

## Ouvrages et films cités

- AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN, *Les Discours du cliché*, Paris, Éditions Sedes-CDU réunis, 1982.
- Anh Hung, Tran, *L'Odeur de la Papaye Verte*, 1993.
- , *Cyclo*, 1995.
- , *À la verticale de l'été*, 2000.
- , « Notes du réalisateur », ARTE, <http://www.arte-tv.com/cinema/papaye/ftext/default.htm>
- BADIOU, Alain, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- BARTHES, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.
- CHOW, Rey, *Primitive Passions, Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- GERSTENKORN, Jacques, « « La bête humaine », les métaphores animalières au cinéma », dans PLANTIN, Daniel (dir.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Éditions Kimé, 1993, p. 36-45.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- LANDOWSKI, Eric et Andrea SEMPRINI (Présentation du dossier), *Protée : Le lieu commun* (vol. 22, n° 2, printemps 1994), Chicoutimi, p. 5-9
- MARCHETTI, Gina, « Excess and Understatement : War, Romance, and the Melodrama in Contemporary Vietnamese Cinema », *Genders* (n° 10, Spring 1991), p. 47-74.
- MARIE, Michel (dir.), *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 1998.
- MARINIELLO, Silvestra (dir.), *Cinemas : Intermédialité et cinéma* (vol. 10, n° 2-3, printemps 2000), Montréal.
- MARKS, Laura, *The Skin of the Film, Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham/Londres, Duke University Press, 2000.
- NORINDR, Panivong « Filmic Memorial and Colonial Blues » dans SHERZER, Dina (éd.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, Austin, University Press of Texas, 1996, p. 120-146
- TALLON, Jean-Pierre, « Entretien avec Tran Anh Hung », dans la revue électronique *HorsPress* : <http://perso.wanadoo.fr/erato/horspress/hung.htm>, daté de novembre 2000.

**Pour citer cet article, veuillez faire référence au numéro de paragraphe (paragraphe 12 dans l'exemple) comme suit :**

BÉNÉZET, Delphine, « De l'usage des préjugés et des clichés dans le cinéma de Tran Anh Hung », [www.post-scriptum.org](http://www.post-scriptum.org) (No 1, 2002), paragraphe 12.