

## Mémoire de recherche Master 2

NGUYEN Phuong Thao

*Film vietnamien, coproduction française : la construction  
identitaire du cinéma de Phan Đăng Di au cœur des processus  
transnationaux de production et de réception*



*Mekong Stories* (2015) par Phan Đăng Di © DNY Viet Nam Productions

Sous la direction de Amanda Rueda

Mention Culture et Communication

Parcours Médiation culturelle et Études visuelles

Année 2017-2018

# Remerciements

J'aimerais exprimer ma gratitude à ma directrice de mémoire, Amanda Rueda, pour avoir accepté d'encadrer ce travail qui me tient particulièrement à cœur et pour m'avoir encouragée à me diriger vers la recherche.

Mes remerciements vont à Franck Bousquet et Mélanie Le Forestier, membres du jury de ma soutenance, pour leur intérêt porté à ma recherche.

Merci à mon amie Kim Huong qui a fait plusieurs relectures de ce mémoire.

# Sommaire

<b>Introduction.....</b>	<b>4</b>
<b>I. Cadre théorique.....</b>	<b>10</b>
1. Cinéma transnational .....	10
2. Cinéma indépendant.....	17
3. Méthodologie .....	23
<b>II. Analyse des contextes de production.....</b>	<b>25</b>
1. Situation de la production cinématographique au Vietnam.....	25
2. Politiques françaises de soutien au cinéma.....	33
3. Processus transnationaux de fabrication d'un cinéma .....	38
<b>III. Analyse des discours.....</b>	<b>46</b>
1. Présentation du corpus discursif .....	48
2. Analyse du contenu des discours .....	53
<b>Conclusion .....</b>	<b>64</b>

# Introduction

## Objet de recherche

Le point de départ de notre recherche a été une rencontre, ou plutôt, une retrouvaille inattendue avec le cinéma vietnamien dans une salle de cinéma d'art et d'essai à Toulouse, où nous avons visionné pour la première fois le film *Mékong Stories* du réalisateur vietnamien Phan Đăng Di au moment de sa sortie en France début 2016. Chronique d'un groupe de jeunes vietnamiens saisis dans l'intimité de leur quotidien, ce long-métrage se déroule vers le début de la dernière décennie, à Hô Chí Minh-ville – plus couramment connue sous le nom de Saïgon – et dans la campagne du delta du fleuve Mékong<sup>1</sup>. En le regardant, nous avons été vivement interpellée par un double dépaysement qui caractérisait notre expérience spectatorielle : d'une part, nous nous sommes située mentalement et physiquement en France, et plus spécifiquement dans *cette* salle et à *ce* moment donnés, à plus de 10 000 km de notre pays d'origine ; dans le même temps, nous étions ramenée là-bas par des images projetées sur l'écran. Nous nous sommes en effet retrouvée simultanément dans deux situations locales : la localité de notre point de vue, et celle de la représentation filmique.

Et justement, la question de la localité du film nous a semblé problématique. Bien qu'étant tourné au Vietnam, en langue vietnamienne et avec des acteurs locaux, ce film qui comporte un générique bilingue français-vietnamien est coproduit par la France, l'Allemagne et le Pays-Bas. Il a passé par le Festival de Berlin 2015 avant d'arriver dans les salles françaises. Et surtout, il s'agissait d'un film que nous n'aurions jamais pu voir sur ce qui devrait être son « territoire le plus évident, le plus naturel de projection », pour reprendre les mots de Raphaël Millet<sup>2</sup>, puisqu'à ce jour, il n'a pas toujours trouvé de distributeur au Vietnam.

Plusieurs facteurs ont contribué à notre étonnement face à la présence de ce film en France. Tout d'abord, la production cinématographique au Vietnam est relativement faible en quantité et en qualité, et les films vietnamiens, déjà peu compétitifs sur le marché national et délaissés par le public local, dépassent rarement les frontières du pays. Ensuite, les films sur le Vietnam qui circulent internationalement ont souvent été produits par la France et les Etats-Unis, qui l'ont construit comme un « autre » exotique reflétant leur propre imaginaire (lié à la colonisation indochinoise ou à l'expérience américaine de la guerre). L'arrivée d'une création contemporaine sortant du cadre national et offrant un récit alternatif à des représentations occidentales peut alors

---

<sup>1</sup> Voir l'annexe 1 pour le synopsis du film.

<sup>2</sup> MILLET Raphaël, « (In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France » in *Cinéma et (in)dépendance, une économie politique* (dir. Laurent Creton), Presses de la Sorbonne Nouvelle, IRCAV, Paris, Université Paris 3, 1998, p.141

être perçue comme une révélation autant pour un spectateur français qui connaît peu le pays que pour un spectateur vietnamien qui y voit un signe prometteur de la production locale.

Nous avons précédemment connu Phan Đăng Di par son premier film *Bi, n'aie pas peur !*, également une coproduction française et un récit intimiste explorant les histoires parallèles dans la vie d'une famille à Hanoï<sup>1</sup>. Sorti au Vietnam début 2011 après avoir remporté deux prix à la Semaine de la Critique du Festival de Cannes 2010, ce film a suscité un vif intérêt dans la presse vietnamienne grâce à sa reconnaissance internationale, mais aussi une grande polémique en raison de nombreuses scènes érotiques qui lui ont coûté cinq minutes de censure.

Nous avons ainsi remarqué que la pénétration internationale des films de Phan Đăng Di était essentiellement prise en charge par le circuit festival et destinée au marché indépendant du cinéma. Le cinéaste lui-même, dans les entretiens donnés autour de la diffusion de ses films en France, se positionne clairement comme un réalisateur indépendant. En effet, il s'est déjà fait son nom au Vietnam, et plus exactement dans la communauté informelle de jeunes réalisateurs et cinéphiles à Hanoï, comme un des premiers cinéastes indépendants. Nous avons d'ailleurs eu l'occasion de connaître cette communauté et de nous former auprès de ses confrères réalisateurs dans notre parcours antérieur, ce qui nous a permis de témoigner de manière empirique de l'émergence d'un cinéma indépendant vietnamien dont Phan Đăng Di peut être considéré comme un pionnier.

Notre intérêt s'est initialement concentré sur des aspects thématiques et esthétiques de ses deux longs-métrages, dans lequel nous percevions une négociation identitaire entre le local et le global produite sous l'effet de l'internationalisation de leur production. Nous avons formulé l'hypothèse d'une quête identitaire du cinéaste qui prenait place à travers ces films. Toutefois, après une première discussion avec notre directrice de mémoire, nous avons pris du recul par rapport à notre réflexion initiale, notamment à un terme que nous avons employé sans prise de distance critique : le cinéma indépendant. En effet, en nommant « cinéma indépendant vietnamien », nous avons institué l'objet lui-même en tenant son existence pour acquise. Il nous a alors paru nécessaire de passer en premier lieu par la définition de notre objet de recherche en nous interrogeant sur ce que signifierait « l'indépendance » du cinéma au Vietnam, en revenant sur l'histoire du cinéma vietnamien et le contexte socio-politique dans lequel il évolue. Nous avons par la suite appris que la notion d'indépendance (cinématographique) est chargée de significations très spécifiques dans le contexte vietnamien. Elle renvoie à la tentative de s'opposer à – ou au moins de s'opérer en dehors de – la censure appliquée par l'État vietnamien sur la vie politique et, par extension, la création artistique et culturelle du pays.

---

<sup>1</sup> Voir l'annexe 1 pour le synopsis du film.

Par ailleurs, nous avons mené une enquête sur le cinéma indépendant vietnamien à travers des catalogues des festivals internationaux, des programmations de films, des sites institutionnels, des discours de la presse vietnamienne et française et des entretiens avec des cinéastes. À l'issue de ces observations exploratoires, nous avons pu établir une filmographie comprenant des documentaires, des courts-métrages, des longs-métrages et, dans une moindre mesure, des œuvres d'art vidéo, qui indique l'émergence d'un cinéma indépendant au Vietnam à partir du milieu des années 2000. Nous avons pu remarquer que le développement du cinéma indépendant au Vietnam s'inscrit pleinement dans un contexte de mondialisation caractérisée par la circulation des capitaux, des individus et des produits culturels par-delà les frontières nationales. Il s'agit en effet d'un cinéma qui se fabrique en se nourrissant des apports culturels extérieurs et en s'appuyant sur le soutien technique et financier en provenance de l'étranger. Outre la censure, des contraintes structurelles et économiques ont souvent été évoquées par des cinéastes comme des facteurs explicatifs de cette internationalisation.

Nous avons ensuite décidé de centrer notre intérêt sur le cinéma de fiction, et plus spécifiquement sur la coproduction internationale, en retenant dans notre corpus des films réalisés par des cinéastes nés et formés au cinéma au Vietnam pendant la période d'après-guerre<sup>1</sup>. Des informations techniques de ces films indiquent que leurs conditions d'existence sont profondément intégrées dans un cadre transnational – de la naissance du projet à la réalisation, la finalisation puis la circulation du film, ce qui a confirmé la nécessité de trouver un autre paradigme que celui du national. Cette considération nous a mené à postuler que le cinéma indépendant vietnamien serait un cinéma *transnational* qui s'est développé en rupture avec le cinéma national autant au niveau de l'industrie qu'au niveau du contenu.

Si l'internationalisation du cinéma indépendant vietnamien s'effectue sur plusieurs territoires étrangers, nous avons choisi de resserrer notre terrain d'observation sur la France, pour les trois raisons suivantes. Tout d'abord, le Vietnam partage une histoire coloniale avec la France pendant près de cent ans jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, un héritage qui trouve son écho à l'époque contemporaine lorsque le pays s'ouvre aux échanges économiques et culturels avec l'étranger. En tant que membre de l'Organisation internationale de la Francophonie, le Vietnam fait partie des pays cibles de la politique culturelle extérieure de la France. Ensuite, nous avons pris conscience que notre réflexion avait lieu en France et, comme il a été explicité au début de cette introduction, c'était la rencontre avec notre objet de recherche sur ce territoire qui avait déclenché notre questionnement. Enfin, il s'agit d'un choix méthodologique plus avantageuse en raison de la

---

<sup>1</sup> Des documentaires, bien que jouant un rôle pionnier dans la scène indépendante au Vietnam et y jouissant aujourd'hui d'une place affirmée, circulent dans des contextes très différents à la fiction (festivals de film documentaire, musées, centres d'art), sont reconnus pour leurs intérêts autres que cinématographique (anthropologique, historique et social), et ne permettraient donc pas de constituer un corpus cohérent.

disponibilité des sources en français sur les films que nous souhaiterons traiter, ce qui s'explique d'ailleurs par le fait que la France soit leur premier et principal lieu de diffusion.

Après avoir circonscrit le périmètre spatial de notre étude, nous avons orienté notre observation vers la dimension temporelle en nous concentrant sur les relations cinématographiques entre la France et le Vietnam. Nous avons voulu savoir comment celles-ci auraient pu contribuer à l'émergence du cinéma indépendant vietnamien. Nous avons pu identifier trois catégories de productions cinématographiques : des coproductions réalisées par des cinéastes vietnamiens et financées par des studios d'État, des films des cinéastes de la diaspora, et des documentaires produits dans le cadre de l'Atelier Varan Vietnam. Bien que nous ne disposions pas suffisamment de preuves pour établir une influence directe de ces productions sur le cinéma indépendant de fiction actuel, nous avons pu y repérer des cas particuliers permettant de relier ce contexte d'échanges franco-vietnamiens à des films et des cinéastes que nous voudrions étudier. À ce stade-là, nous avons choisi de resserrer notre corpus autour de trois coproductions internationales qui consistent en deux films de Phan Đăng Di cités ci-dessus et un film dont il écrit le scénario – *Vertiges* (2009), réalisé par Bùi Thạc Chuyên. En effet, ces films ont suivi plus ou moins la même trajectoire : coproduits avec la France et d'autres pays européens, bénéficiant de l'aide des fonds de cinéma étrangers, sélectionnés dans des grands festivals puis distribués dans des circuits art et essai en France. Nous avons également envisagé d'inclure dans un corpus périphérique des films ou projets de film liés à Phan (par exemple, ceux dont il est coproducteur), alors identifié comme une figure centrale du cinéma indépendant vietnamien.

Cependant, nous nous sommes rendue compte que ce serait peut-être un projet trop ambitieux de conceptualiser le cinéma indépendant vietnamien dans le cadre de ce mémoire. C'était alors que la participation à la journée d'étude « Territoires mondialisés, mondialisations déterritorialisées : dynamiques cinématographiques transnationales »<sup>1</sup> organisée par l'équipe Médiapolis-Grecom a joué un rôle déterminant et constructif dans la problématisation finale de notre objet de recherche. Les communications présentées dans le cadre de cette journée et les discussions qui s'en sont suivies nous ont permis, tout d'abord, de prendre du recul par rapport à la notion de « transnational » et de prendre davantage en compte le contexte national dans son articulation avec le transnational. Ensuite, nous avons cherché jusqu'alors à définir des caractéristiques thématiques et formelles du cinéma indépendant vietnamien. Or la question de l'impact de l'internationalisation des conditions de production et de réception sur la représentation filmique reste compliquée à répondre, puisqu'il faudrait prendre compte une multitude de facteurs, y comprise l'expérience de

---

<sup>1</sup> « Territoires mondialisés, mondialisations déterritorialisées », Journée d'étude, *Calenda*, Publié le mardi 20 février 2018 [En ligne]. URL : <http://calenda.org/434143>, consulté le 30 avril 2018.

création des réalisateurs, ce qui nécessiterait un travail anthropologique de terrain. Nous avons enfin décidé de circonscrire notre analyse sur un seul cinéaste – Phan Đăng Di – au lieu d'étudier un mouvement cinématographique, et notre champ d'investigation aux contextes de production et aux discours critiques sur ses deux longs-métrages coproduits par la France.

## Problématique

Dans ce mémoire, nous nous proposons d'étudier la fabrication et la construction identitaire du cinéma du réalisateur vietnamien Phan Đăng Di au sein d'un espace transnational de production, de distribution et de diffusion, et plus spécifiquement dans un rapport de co-construction avec la France.

Cette problématique implique deux sous-questions principales :

(1) Quelles sont des dynamiques transnationales qui déterminent les conditions de production de son cinéma ?

(2) Comment les institutions et les acteurs du champ cinématographique français, par leurs politiques, leur accompagnement et leurs discours, participent à la construction de son cinéma ?

Nous étudierons, d'une part, les contextes et processus de production de deux longs métrages que Phan Đăng Di a réalisé en coproduction internationale – *Bi, n'aie pas peur !* (2010) et *Mékong Stories* (2015) – et, d'autre part, les discours français qui accompagnent leur diffusion en France. La co-construction sera ainsi envisagée aux niveaux de la production cinématographique et de la production discursive. Plutôt qu'un concept opératoire, elle sera entendue comme une manière de penser l'articulation entre les dynamiques nationales et transnationales.

La question identitaire se trouve au cœur de notre préoccupation. Elle émane de l'inscription de notre objet de recherche dans un territoire étranger à son premier lieu d'origine. Il nous semble alors important de situer notre réflexion en France, qui opère comme un « auteur-médiateur »<sup>1</sup> du cinéma de Phan Đăng Di en participant à sa fabrication, sa définition et sa légitimation. Cela nous amène à la problématique de la définition d'un cinéma depuis l'étranger, dont l'étude supposera d'identifier le cadre politique et institutionnel qui a favorisé la transnationalisation de son cinéma, ainsi que les positions idéologiques qui le sous-tendent.

---

<sup>1</sup> RUEDA Amanda, « Festival de cinéma : Médiations et construction de *Territoires imaginaires* », in *Culture et Musées*, n°14, 2009. L'écriture du patrimoine (dir. Cécile Tardy), p.149-171 [En ligne]. URL : [http://persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2009\\_num\\_14\\_1\\_1512](http://persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2009_num_14_1_1512), consulté de 16 novembre 2017.



À partir de ces questions, nous envisageons d'organiser notre mémoire en trois parties.

Dans une première partie, nous présenterons le cadre théorique de notre recherche qui repose sur deux axes principaux : le paradigme transnational dans les études cinématographiques, et le concept du cinéma indépendant selon une perspective française.

Dans la deuxième partie, nous analyserons les contextes de production des films en nous situant des deux côtés vietnamien et français, avant de mettre en lumière des éléments transnationaux qui interviennent dans le parcours du réalisateur et celui de ses films.

Une dernière partie sera consacrée à l'analyse des discours critiques français tenus sur ces films dans les revues spécialisées et dans la presse généraliste. Premières instances de réception et d'interprétation des films, les critiques remplissent dans le même temps les fonctions de promotion, de légitimation et de médiation de ceux-ci, notamment lorsqu'ils entretiennent les affiliations avec les festivals. Nous confronterons leurs discours à celui du cinéaste, qui peut y adhérer ou en refuser certains aspects.

De manière générale, notre mémoire prétend à s'interroger sur l'internationalisation des industries culturelles en marge, en l'occurrence l'industrie cinématographique. Dans les conditions peu hospitalières où le contrôle de l'État et les logiques du marché imposent une hégémonie, le cinéaste doit recourir à des instances étrangères réceptives à sa pratique afin de pouvoir faire des films selon sa propre volonté.

Enfin, nous tenons à reconnaître les limites de ce mémoire. Par contrainte de temps, nous avons choisi de ne pas traiter la question de la représentation filmique, surtout parce que l'impact de la transnationalisation sur le processus de création et le contenu demeure difficile à répondre. Convaincue que notre objet a le potentiel de se constituer comme un sujet de recherche, nous souhaiterons envisager ce mémoire comme une ouverture à un travail de thèse, ce qui nous permettra d'aborder la question identitaire au niveau du contenu et d'appréhender l'objet dans toute sa complexité.

# I. Cadre théorique

## 1. Cinéma transnational

Lors de la construction de notre objet de recherche, l'idée nous est venue de théoriser le cinéma de Phan Đăng Di comme un cinéma transnational. Il s'agit d'une proposition qui émane du terrain étant donné les conditions de production et de réception de notre objet. Nous avons ainsi opté pour le qualificatif transnational comme une manière de penser par-delà de la perspective nationale, qui s'est alors avérée limitée pour appréhender l'objet dans toute sa complexité et pour aborder la question de sa construction identitaire. Nous avons voulu trouver un ancrage théorique à notre réflexion en cherchant dans la littérature sur les études cinématographiques des travaux qui s'occupent explicitement du terme *transnational*.

### 1.1. Un nouveau paradigme

Au cours de nos recherches bibliographiques, nous avons pu constater que le concept de cinéma transnational a été principalement utilisé, discuté et théorisé dans les recherches anglophones. Les *transnational cinema studies* constituent actuellement un domaine d'étude établi, comme en atteste la création de la revue *Transnational Cinemas* en 2010 dont le comité de rédaction est composé majoritairement de chercheurs d'universités britanniques<sup>1</sup>. Un article de Higbee et Lim, publié dans le numéro d'inauguration de cette revue et proposant un examen critique du concept, offre le point de départ à notre réflexion. Higbee et Lim constatent que la remise en cause du concept de cinéma national et le glissement vers la perspective transnationale dans les études cinématographiques, entrepris dès les années 1990 par des chercheurs d'horizons divers, reflètent un changement de paradigme plus large dans les sciences humaines. Ce changement se caractérise par le refus du cadre national comme l'unique principe de compréhension des expressions de l'identité culturelle dans un contexte de mobilité et d'interconnexion croissantes<sup>2</sup>. Les auteurs situent la genèse de ce virage dans des théories développées à partir de la fin des années 1980 par des chercheurs en sociologie, en anthropologie culturelle et en cultural studies comme Stuart Hall ou Ulf Hannerz<sup>3</sup> sur des nouvelles façons d'appréhender l'identité culturelle à l'ère de la mondialisation. Ce qui ressort

---

<sup>1</sup> *Transnational Cinemas*, Editorial board [En ligne]. URL : <https://www.tandfonline.com/toc/rtrc20/current>, consulté le 30 avril 2018.

<sup>2</sup> HIGBEE Will et LIM Song Hwee, « Concepts of transnational cinema : towards a critical transnationalism in film studies », *Transnational Cinemas*, vol. 01, n°01, 2010 [En ligne]. Récupéré à l'adresse : <http://thedigitalsilkroute.com/images/references/transnational-film1.pdf>, consulté le 30 avril 2018.

<sup>3</sup> MATTELART Tristan, « Les théories de la mondialisation culturelle : des théories de la diversité », *Hermès, La Revue*, vol.02, n°51, 2008, p.17-22 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2008-2-page-17.htm>, consulté le 30 avril 2018.

de ces travaux est une approche anti-essentialiste de la culture et de l'identité, celles-ci étant considérées comme en constante formation plutôt que des entités figées.

À partir des références fournies par cet article, nous avons pu trouver d'autres travaux dans la même lignée qui abordent plusieurs questions conceptuelles et méthodologiques concernant la mise en œuvre du concept de cinéma transnational<sup>1</sup>. Cela nous permet de comprendre qu'il s'agit d'un concept en développement dont les portées théoriques et empiriques restent encore à définir.

Comme il a été suggéré ci-dessous, le tournant transnational dans les études cinématographiques s'inscrit dans un contexte où les processus de la mondialisation changent notre façon de penser les phénomènes culturels. Nous avons voulu nous interroger davantage sur comment la signification du cinéma transnational peut être éclairée par ce contexte. Une première définition des *transnational cinema studies*, donnée par Higbee dans son article traitant de la construction du cinéma maghrébin en France, nous apporte quelques indices :

Les Transnational Cinema Studies désignent un ensemble de recherches (historique, économique, sociologique, théorique et esthétique) effectuées dans les universités anglophones depuis la fin des années 1990, qui tente d'envisager le caractère global de la production, distribution et monstration cinématographiques ainsi que d'articuler le rapport de ces dernières avec les concepts de mondialisation, migration et diaspora<sup>2</sup>.

Bien que cette définition reste floue et englobe un champ de recherche vaste et varié, elle fait ressortir des éléments centraux au projet du cinéma transnational tels que la dimension « globale » de la fabrication cinématographique et ses liens avec les phénomènes socio-culturels qui émanent de la mondialisation. Par ailleurs, la temporalité du concept attire notre attention sur sa dimension géopolitique. En se penchant sur le cas des cinémas chinois (de la Chine continentale, du Hong Kong et du Taiwan), Chris Berry insiste sur la nécessité de revenir sur le contexte d'émergence du concept de cinéma transnational qui est étroitement lié à des conditions de la mondialisation et des changements structurels amenés par l'effondrement de l'Union soviétique et la fin de la guerre froide à la fin des années 1990<sup>3</sup>. L'auteur entend par là le recul du pouvoir des États et l'augmentation de l'autonomie économique des individus et des organisations qui dès lors ont plus

---

<sup>1</sup> HIGSON Andrew Douglas, (2016) « Contribution to Austin Fisher and Iain Robert Smith, 'Transnational Cinemas: A Critical Roundtable' », *Frames Cinema Journal*, vol.9, avril 2016 [En ligne]. URL : <http://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/#ahigson>, consulté le 30 avril 2018.

<sup>2</sup> HIGBEE Will, « Le cinéma maghrébin vu de l'autre côté de la Méditerranée : cinéma transnational / transnational / diasporique », *Africultures*, vol. 03, n°89-90, 2012 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2012-3-page-102.htm>, consulté le 30 avril 2018.

<sup>3</sup> BERRY Chris, « What is transnational cinema ? Thinking from the Chinese situation », *Transnational Cinemas*, vol. 01, n°02, 2010 [En ligne]. Récupéré à l'adresse : <https://sites.ualberta.ca/~vruetalo/Sarli-Bo%20Research/55556856.pdf>, consulté le 30 avril 2018.

d'opportunité d'opérer par-delà des frontières nationales. Selon l'auteur, de telles mutations facilitent la production cinématographique transnationale. Le cinéma transnational renvoie ainsi à un nouvel ordre dans l'industrie et la culture cinématographique qui s'articule avec l'ordre national. Dans une démarche similaire, Ezra et Rowden relient la transnationalisation des activités cinématographiques à un processus d'échanges facilité par la libre circulation des capitaux à l'échelle mondiale<sup>1</sup>. L'analyse du cinéma transnational nécessitera donc une démarche qui prend en compte le contexte général de la mondialisation économique et comment celui-ci se traduit dans notre terrain d'étude. Dans l'analyse des contextes de production, nous allons éclairer la manière dont l'intégration dans le processus de la mondialisation entraîne des changements significatifs dans la production cinématographique au Vietnam et crée des conditions propices à l'internationalisation du cinéma vietnamien.

## 1.2. Une définition plurielle

Comme souligné par Higbee et Lim en 2010 et par d'autres chercheurs dont nous expliciterons les propos, l'utilisation du concept de cinéma transnational est confrontée à plusieurs problèmes conceptuels. Tout d'abord, il risque d'être un terme vague et ouvert manquant de rigueur et de valeur critique. Higbee et Lim constatent en effet une tendance à employer le terme « transnational » comme une évidence pour décrire, par exemple, la coproduction ou la collaboration technique entre les pays, en négligeant le rapport au national ainsi que des conséquences politiques, économiques et esthétiques découlant de ces pratiques. Selon eux, une des faiblesses de ce terme réside dans son effet homogénéisant qui consiste en « celebrating the supranational flow or transnational exchange of peoples, images and cultures at the expense of the specific cultural, historical or ideological context in which these exchanges take place »<sup>2</sup>. De même, Mette Hjort critique la facilité avec laquelle ce terme a circulé comme « a largely self-evident qualifier requiring only minimal conceptual clarification »<sup>3</sup>. Le transnational risque effectivement de devenir un mot passe-partout qui convient dès lors qu'on veut évoquer le caractère globalisé de la situation contemporaine.

Cependant, selon la juste remarque de Deborah Shaw, il sera erroné de tenter de réduire le cinéma transnational à une essence et d'en proposer une définition exhaustive<sup>4</sup>. L'importance sera

---

<sup>1</sup> EZRA Elizabeth et ROWDEN Terry, « General Introduction : What is Transnational Cinema ? », in *Transnational Cinema : The Film Reader* (dir. Elizabeth Ezra et Terry Rowden), London : Routledge, 2006, p.1

<sup>2</sup> HIGBEE Will et LIM Song Hwee, *op. cit.*

<sup>3</sup> HJORT Mette, « On the Plurality of Cinematic Transnationalism. » in *World Cinemas, Transnational Perspectives* (dir. Natasa Durovicova et Kathleen Newman), London : Routledge/American Film Institute, 2010, p.13

<sup>4</sup> SHAW Deborah, « Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema' », in *Contemporary Hispanic Cinema : Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (dir. Stephanie Dennison), Woodbridge : Tamesis, 2013, p.50

d'employer le concept dans ses spécificités et de préciser à quelles réalités nous le renvoyons. En effet, le terme transnational réunit une multiplicité de sens et revêt des dimensions très diversifiées selon les centres d'intérêt et la spécialité de chaque chercheur. Nous proposons d'en dresser ci-dessous une synthèse des aspects qui nous intéressent et que nous trouvons pertinents pour notre sujet de recherche.

Tout d'abord, Higbee et Lim identifient trois catégories de cinéma transnational. La première renvoie à la dichotomie national/transnational dans laquelle le cadre national est perçu comme limité pour appréhender des nouveaux modes de production cinématographique. Cette approche s'intéresse, par exemple, à la circulation internationale des films et des réalisateurs. Il s'agit d'une approche que nous avons adoptée jusqu'ici et sur laquelle nous souhaiterions nous concentrer. Une deuxième approche conçoit le transnational comme un phénomène régional et s'intéresse aux cinémas issus de différentes nations partageant une certaine affinité culturelle. La dernière catégorie concerne le cinéma diasporique et s'inscrit dans une perspective postcoloniale<sup>1</sup>.

Ensuite, le transnational peut être analysé à plusieurs niveaux de la création cinématographique. Une première dimension dans laquelle des éléments transnationaux sont repérables est la dimension industrielle, qui renferme, comme détaillé par Andrew Higson, les processus de production, de distribution et de diffusion au-delà des frontières nationales, l'implication des sources de financements multinationales et des agents de plusieurs pays dans la production d'un film<sup>2</sup>. Higson souligne également la question des politiques publiques qui encouragent ces activités cinématographiques transnationales. En se focalisant sur les contextes de production, Deborah Shaw établit une typologie comportant 15 catégories d'analyse du transnational<sup>3</sup>, dont nous relevons ici les deux qui nous semblent les plus utiles à notre analyse. Il s'agit de « film and cultural exchange », défini par Shaw comme la circulation d'éléments issus d'une tradition cinématographique à l'autre, et des « transnational directors », c'est-à-dire ceux qui travaillent, cherchent des sources de financement et diffusent leurs films dans plusieurs contextes nationaux, et en même temps incarnent les échanges culturels par leurs trajectoires et leurs déplacements.

Les questions de l'audience et du contenu constituent également des champs d'enquête du concept de cinéma transnational. Au niveau de l'audience, il convient, selon Higson, de s'interroger sur la réception des publics dans des contextes nationaux différents, sur l'expérience spectatorielle et l'interprétation du film<sup>4</sup>. Au niveau du contenu, un film peut être considéré comme transnational par sa thématique (traitant, par exemple, des déplacements d'individus), par son genre ou ses

---

<sup>1</sup> HIGBEE Will et LIM Song Hwee, *op. cit.*

<sup>2</sup> HIGSON Andrew Douglas, *op. cit.*

<sup>3</sup> SHAW Deborah, *op. cit.*, p.52

<sup>4</sup> HIGSON Andrew Douglas, *op. cit.*

formes esthétiques puisés dans différentes cultures cinématographiques, ou encore, selon Shaw, par les procédés narratifs qui le rendent plus accessible à un public international<sup>1</sup>.

### 1.3. Une approche critique

Les définitions détaillées ci-dessus semblent se limiter encore à un usage plutôt descriptif du concept de cinéma transnational. Or nous souhaiterions dépasser cette limite pour explorer son potentiel critique. Comme nous avons choisi d'envisager le transnational dans sa dichotomie avec le national, une approche critique consistera à dépasser la pensée binaire et à s'interroger sur le rapport entre ces deux dimensions. Concrètement, Higson et Lim<sup>2</sup> et Berry<sup>3</sup> préconisent d'analyser la manière dont la production cinématographique transnationale interagit et négocie avec l'espace national sur plusieurs niveaux – des conditions économiques, de la politique culturelle aux sources de financement. Il s'agit en effet d'une approche que nous avons envisagée dans l'analyse des contextes de production. La prise en compte du contexte national nous paraît indispensable pour comprendre le recours aux sources de financement extérieures et l'inscription du réalisateur dans un système transnational de production et dans des espaces de diffusion à l'étranger.

Par ailleurs, le préfixe *trans-* suggère l'idée du « flux » et nous appelle à penser le rapport national/transnational en termes de mouvement et de processus. En repérant des éléments nationaux et transnationaux dans le processus de fabrication des films de notre étude, nous nous sommes rendu compte que ces deux logiques étaient effectivement imbriquées l'une dans l'autre et qu'il serait difficile de les étudier séparément. Il nous a alors semblé plus pertinent d'examiner des allers-retours ou des déplacements entre les deux, qui se produisent de manière continue et simultanée. Ainsi, dans l'analyse des contextes de production, nous regarderons comment des éléments transnationaux, c'est-à-dire des flux de capitaux, de personnes et culturels en provenance de l'étranger, se sont introduits dans le territoire national, ont contribué à la formation du cinéaste et à l'internationalisation de son cinéma. Ce phénomène s'apparente à un processus d'appropriation culturelle où la culture locale intègre et se nourrit des flux culturels transnationaux pour se réinventer : nous retrouvons ici une application des thèses développées par des anthropologues comme Hannerz ou Appadurai dans l'appréhension des effets de l'internationalisation des industries culturelles<sup>4</sup>.

Si le transnational est présent dans le national au lieu d'opérer indépendamment de celui-ci, la perspective nationale peut également persister dans l'espace transnational, par exemple dans le

---

<sup>1</sup> SHAW Deborah, *op. cit.*, p.54

<sup>2</sup> HIGBEE Will et LIM Song Hwee, *op. cit.*

<sup>3</sup> BERRY Chris, *op. cit.*

<sup>4</sup> MATTELART Tristan, *op. cit.*

regard porté sur les films par des instances de réception étrangères. Sur ce sujet, Ezra et Rowden indiquent que la perception du réalisateur comme porteur de l'identité nationale reste centrale à la réception internationale des films<sup>1</sup>. Ce phénomène, examiné sous la lumière de l'anthropologie culturelle, peut être identifié comme « la production parallèle de discours sur les origines » dans laquelle la reterritorialisation dans des nouveaux espaces, mouvement qui accompagne la déterritorialisation, peut renforcer la production de discours essentialistes sur l'identité en associant celle-ci avec la localité de l'origine<sup>2</sup>. Le territoire national ne disparaît simplement pas mais entre dans un rapport conflictuel avec le transnational. Cela nous offrira une grille de lecture lorsque nous analyserons des discours produits en France sur les films de Phan Đăng Di.

Ainsi, le cinéaste transnational se trouve dans une position d'entre-deux et entretient des relations complexes à la fois avec les espaces national et transnational. Comme souligné par Wimal Dissanayake, l'analyse des cinémas non-occidentaux devrait prendre en compte la trajectoire des cinéastes et reconnaître « the multilayeredness of their own cultural formations », notamment lorsqu'ils ont été exposés ou formés aux traditions cinématographiques occidentales<sup>3</sup>.

En définissant le cinéma transnational, Ezra et Rowden précisent que le transnational peut également signifier la domination hollywoodienne sur le marché cinématographique et médiatique mondial<sup>4</sup>. Une approche critique du concept de cinéma transnational consistera alors, selon Shaw, à s'intéresser à sa dimension contre-hégémonique, en privilégiant des films de petit budget qui remettent en cause cette domination<sup>5</sup>. Cette idée est partagée par Hjort, qui considère que les catégories de cinéma transnational les plus importantes sont celles dotées de deux qualités : « a resistance to globalization as cultural homogenization ; and a commitment to ensuring that certain economic realities associated with filmmaking do not eclipse the pursuit of aesthetic, artistic, social, and political values »<sup>6</sup>, et par Berry, qui souligne que le concept du cinéma transnational doit permettre de s'intéresser à des forces contestataires au capitalisme mondial<sup>7</sup>.

Ce dernier point montre à quel point la notion du transnational couvre une vaste étendue sémantique et englobe des aspects antinomiques de la mondialisation. Ainsi elle peut désigner

---

<sup>1</sup> EZRA Elizabeth et ROWDEN Terry, *op. cit*

<sup>2</sup> CAPONE Stefania, « A propos des notions de globalisation et de transnationalisation », *Civilisations* [En ligne] 2004/01 (n°51) [En ligne]. URL : <http://civilisations.revues.org/634>, mis en ligne le 06 janvier 2009, consulté le 6 janvier 2018.

<sup>3</sup> DISSANAYAKE Wimal, « Issues in world cinema », in *World cinema : critical approaches* (dir. John Hill et Pamela Church Gibson), Oxford University Press, New York, 2006, p.150

<sup>4</sup> EZRA Elizabeth et ROWDEN Terry, *op. cit.*, p 1-2

<sup>5</sup> SHAW Deborah, *op. cit.*, p.47-48

<sup>6</sup> HJORT Mette, *op. cit.*, p.15

<sup>7</sup> BERRY Chris, *op. cit.*

autant des superproductions américaines standardisées destinées à un marché mondial que des productions en marge à la fois de l'industrie cinématographique et de l'espace national. C'est à cette deuxième catégorie de transnational que s'intéresse notre mémoire. Elle est illustrée par un concept que nous étudierons dans la partie suivante : le cinéma indépendant. Il s'agit également d'un concept plus spécifiquement lié à notre terrain d'étude, la France. Mais plutôt que de chercher à définir le cinéma indépendant, nous nous proposons de limiter notre analyse à sa dimension transnationale.



## 2. Cinéma indépendant

L'idée que le cinéma indépendant constitue une culture transnationale est fortement avancée par des acteurs du champ cinématographique français. Nous pouvons l'illustrer par les propos de Michel Reilhac – producteur, ancien président du Fonds Sud Cinéma et ancien directeur du cinéma d'ARTE France -, qui affirme l'existence d'une « tribu mondiale du cinéma indépendant »<sup>1</sup>. Cette communauté est composée de cinéastes qualifiés par Reilhac comme « auteurs de cinéma » qui partagent des affinités dans leur démarche de création et leur position marginale ou contestataire à l'égard de l'industrie cinématographique nationale. Cherchant à échapper à l'hégémonie culturelle nationale, ces « cinéastes créateurs » se définissent, selon Reilhac, moins par leur identité nationale que par leur appartenance à « un réseau transculturel, transnational » où le cinéma d'auteur offre un langage commun. Au-delà des particularités culturelles révélées à travers des éléments portant l'empreinte du réel comme la langue, la physique des acteurs ou les décors, leurs cinémas se rapprochent sur le plan formel par « l'ellipse, la poésie, le détour, le silence, la longueur ou l'illogisme » – qualités que Reilhac oppose aux schémas narratifs conventionnels et aux effets sensationnels recherchés dans le cinéma dit commercial. Il met ainsi en antagonisme non seulement deux esthétiques du cinéma mais également deux modèles de production, deux idéologies : le cinéma commercial américain et le cinéma d'auteur français. Nous comprenons alors que c'est le cinéma d'auteur français qui offre le point de référence à la culture transnationale du cinéma indépendant. En effet, si l'hégémonie de la production hollywoodienne est indéniable, la France s'affirme comme un pôle majeur du paysage cinématographique mondial dans une autre dynamique. Comme le reconnaît Reilhac, la vision française du cinéma d'auteur offre de plus en plus une alternative à la présence presque écrasante des productions hollywoodiennes. Il nous semble donc nécessaire de revenir sur la notion de cinéma d'auteur, souvent utilisée de manière interchangeable avec le cinéma indépendant dans les discours français.

### 2.1. Cinéma d'auteur français

La naissance du concept de cinéma d'auteur est étroitement liée à celle de la Nouvelle Vague française. Ce concept tire son origine du travail critique des *Cahiers du cinéma* entamé pendant les années 1950 pour aider à établir le mouvement. Il émane plus précisément de la plume de François Truffaut en 1954 avec son texte « Une certaine tendance du cinéma français »<sup>2</sup>. Dans cet article, le cinéaste critique avec acharnement le cinéma français de la « tradition de la qualité » et son école de

---

<sup>1</sup> REILHAC Michel, « L'internationale du cinéma indépendant », in *Au Sud du cinéma : films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine* (dir. Jean-Michel Frodon), Paris, Cahiers du cinéma, Arte édition, 2004, p.17

<sup>2</sup> TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, p.15-29

réalisme psychologique qui se développe et gagne en légitimité pendant la période d'après-guerre. En revanche, il défend les réalisateurs qui fonctionnent en tant que metteurs en scène, qu'il considère comme des « auteurs de film ». Affirmant l'inéluctable antagonisme entre le cinéma de tradition et un « cinéma d'auteurs », il nomme comme « auteurs » des cinéastes tels que Robert Bresson, Jean Cocteau ou Jacques Tati, qui écrivent eux-mêmes leur dialogue et parfois les histoires qu'ils mettent en scène. L'article de 1954 constitue ainsi le point de départ de la politique des auteurs qui sera formulée par Truffaut lui-même dans sa critique publiée en 1955 et consacrée au film *Ali Baba et les Quarante Voleurs* (1954) de Jacques Becker<sup>1</sup>. L'idée essentielle de cette politique consiste à défendre le réalisateur d'un film au même titre qu'un auteur d'une œuvre littéraire. La mise en scène, incarnation du regard de l'auteur du film, devient une œuvre en elle-même, et elle seule est prise en compte.

La Nouvelle Vague est un mouvement de cinéma lancée avec comme appui théorique la politique des auteurs. Si elle est soutenue par une doctrine critique qui postule une nouvelle manière de concevoir le cinéma, elle est également définie, selon Michel Marie, par un programme esthétique aux principes tels que l'écriture du scénario par l'auteur-réalisateur, l'utilisation du son direct et des décors naturels, ou la dimension biographique du récit<sup>2</sup>. Comme nous le verrons dans les parties suivantes, ces caractéristiques sont être repérables dans la démarche de création de Phan Đăng Di. Par ailleurs, comme le précise Michel Marie dans son analyse centrée sur les conditions économiques et techniques de l'apparition de la Nouvelle Vague, la vision du mouvement est en outre mise en œuvre par un mode de production spécifique reposant sur le financement par subvention et une adversité envers les films de gros budgets<sup>3</sup>. La production à petit budget comme garantie d'une meilleure liberté de création devient effectivement un des critères permettant de catégoriser un film comme « indépendant ».

Un héritage essentiel de la Nouvelle Vague, comme le formule Jean-Michel Frodon, est « la construction, l'organisation et la reconnaissance, en France, d'un certain rapport au cinéma »<sup>4</sup>. Cette conception française du cinéma se traduit notamment par l'établissement d'une approche savante et théorique du cinéma par la critique qui jouit dès lors d'une position de prestige dans la culture cinématographique française. Frodon va jusqu'à tracer une filiation entre le rapport au cinéma légué par la Nouvelle Vague et l'importance accordée au septième art dans les politiques publiques françaises actuelles. En s'affirmant comme un territoire d'accueil des cinémas du monde et un défenseur universel des intérêts du cinéma, la France devient, conclut Frodon, « la patrie de la

---

<sup>1</sup> TRUFFAUT François, « Ali Baba et la 'politique des auteur' », *Cahiers du cinéma*, n°44, février 1955, p.45-47

<sup>2</sup> MARIE Michel, *La Nouvelle Vague : une école artistique*, 3<sup>e</sup> édition, Armand Colin, 2009, p.65

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>4</sup> FRODON Jean-Michel, *La projection nationale*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p.156-157.

cinéphilie mondiale. »<sup>1</sup> Notons que Michel Reilhac formule la même idée à propos de la communauté transnationale du cinéma d'auteur : « le cinéma de création est une patrie en soi [...] sans frontières, ni territoires physiques. »<sup>2</sup>

Comme le suggèrent ces auteurs, l'influence de la Nouvelle Vague se mesure le plus notablement par sa diffusion internationale. Sa philosophie s'est exportée à l'étranger et devient une source d'inspiration pour plusieurs mouvements de renouvellement cinématographique dans le monde. Par exemple, dans son ouvrage consacré au Nouveau cinéma latino-américain (1960-1974), Del Valle Dávila situe explicitement l'émergence de ce projet dans la Nouvelle Vague dont il partage les principes tels que la réaction contre des industries cinématographiques nationales, l'importance accordée à la mise en scène ou la défense de la liberté créatrice par la production à petit budget<sup>3</sup>. Un autre exemple manifeste de l'appropriation de la doctrine de la Nouvelle Vague et plus spécifiquement du concept de cinéma d'auteur est le Nouveau cinéma taiwanais (NCT) qui émerge au début des années 80. Se revendiquant comme des « auteurs of the international cinema », les cinéastes du NCT se tournent vers le modèle français pour s'opposer au cinéma commercial et à la popularité des films venus de Hollywood et de Hong Kong<sup>4</sup>. Concernant notre objet de recherche, l'analyse des discours du cinéaste et de la critique révéleront que le concept de cinéma d'auteur et les principes de la Nouvelle Vague offrent effectivement un cadre de référence pour la construction, la réception et la légitimation à son cinéma en France.

## 2.2. Cinéma indépendant du Sud : une fabrication française ?

Le retour sur la trajectoire du concept de cinéma d'auteur et sa portée internationale nous conduit à nous interroger sur le caractère problématique du concept de cinéma indépendant sous la lumière des rapports géopolitiques. Michel Reilhac lui-même remet en question l'idée d'auteur de cinéma du Sud, se demandant si celui-ci ne serait pas un mythe construit par la France à travers ses politiques de soutien au cinéma, qui permettent « d'appliquer une certaine idée de la culture à la française et de son influence à l'étranger »<sup>5</sup>. Le cinéma indépendant, lorsqu'il vient d'un pays en développement à faible structure cinématographique et s'appuie sur le soutien financier, technique et institutionnel européen, ne serait-il qu'un produit culturel occidental ?

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> REILHAC Michel, *op. cit.*, p.18

<sup>3</sup> DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. *Chapitre I. La nouveauté et la latino-américanité dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain* In : *Le nouveau cinéma latino-américain : (1960-1974)* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015 [En ligne]. URL : <http://books.openedition.org/pur/41838>, consulté le 03 mai 2018.

<sup>4</sup> PENG Hsiao-yen, « *Auteurism and Taiwan New Cinema* », in *Journal of Theater Studies*, vol.01, 2012, p.125-148 [En ligne]. Récupéré à l'adresse : <http://theatre.ntu.edu.tw/journal/text/pdf/09/09-5.pdf>, consulté le 30 avril 2018.

<sup>5</sup> REILHAC Michel, *op. cit.*, p.19

Concernant la question des relations asymétriques dans la production cinématographique indépendante, les analyses de Raphaël Millet nous fournissent une perspective éclairante en se posant la question du sens profond de l'indépendance. Se situant dans une approche par l'économie politique qui s'intéresse aux conditions de l'indépendance, Millet considère que l'indépendance cinématographique est une question essentiellement politique<sup>1</sup>. Elle n'est pas isolée dans le champ interne du cinéma mais dépend étroitement du régime politique qui encadre l'industrie cinématographique nationale. Selon l'auteur, la recherche de l'indépendance relève *in fine* d'une revendication de la liberté d'expression, la possibilité de créer des œuvres sans contraintes. Cette vision est d'autant plus parlante dans un régime totalitaire où les activités artistiques et culturelles sont soumises à une esthétique d'État, poussant les réalisateurs à se tourner vers l'étranger pour échapper au contrôle du système national. Or cela les place dans une situation complexe de « gestion des dépendances internationales »<sup>2</sup>, comme dans le cas des cinémas du Sud soutenus par la France.

Dans un texte consacré à la question de l'indépendance relative des cinémas du Sud, Millet s'interroge sur la situation de « déterritorialisation cinématographique » que subissent ces productions comme une conséquence de l'intervention publique française dont ils bénéficient<sup>3</sup>. Il soutient l'idée que le cinéma indépendant est une fabrication française dans le sens où la France, à travers une intervention substantielle des institutions d'État dans la matière, contribue à créer « un ordre cinématographique international occidentalisé où l'indépendance est une valeur non seulement recherchée mais aussi et surtout bien relative »<sup>4</sup>. L'auteur poursuit en montrant que la France opère à la fois comme un lieu de naissance et un lieu d'existence des cinémas du Sud : d'un côté, par la mise en place des fonds de soutien publics et la présence des techniciens et professionnels français dans les équipes de production ; de l'autre côté, ces films dépendent fortement des circuits de distribution en France alors qu'ils peinent à s'introduire ou sont inexistantes sur le marché national (l'auteur prend ainsi l'exemple du marché cinématographique africain dominé par les films étrangers – la même situation peut être observée au Vietnam). En raison de leur faiblesse économique, l'indépendance cinématographique des pays du Sud implique paradoxalement une relation de dépendance technique et financière à la France.

Les questionnements soulevés par Raphaël Millet confirment la nécessité de nous pencher sur les conditions de production des films en nous plaçant du point de vue des deux côtés – le Vietnam et

---

<sup>1</sup> MILLET Raphaël, « L'indépendance dans le champ du pouvoir. Une question éminemment politique. », in *Cinéma et (in)dépendance, une économie politique* (dir. Laurent Creton), Presses de la Sorbonne Nouvelle, IRCAV, Paris, Université Paris 3, 1998, p.39-48

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> MILLET Raphaël, « (In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France », *op. cit.*, p.141

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.142

la France. Une telle approche s'inscrit parfaitement dans notre objectif d'analyser la manière dont le cinéma de Phan Đăng Di s'inscrit simultanément dans les logiques nationales et transnationales. Par ailleurs, le texte de Millet évoque une deuxième problématique à laquelle s'intéresse notre mémoire – la question identitaire, qui émerge de l'implication des éléments transnationaux dans la production des films et leur inscription dans des espaces de diffusion extérieurs à leur territoire national.

### 2.3. La question identitaire

Tout au long de son analyse, Millet ne cesse de questionner les conséquences des politiques françaises de soutien au cinéma sur l'identité culturelle des pays concernés. Son point de vue sur ce point est relativement pessimiste. Selon lui, l'intervention française risque de priver ces pays du contrôle de leurs propres représentations, alors qu'ils se trouvent dans un « effort de réappropriation iconique » – il cite ainsi l'exemple du Vietnam post-socialiste<sup>1</sup>. En tant que « le *principal* producteur et consommateur » des cinémas du Sud, la France participe à définir leur identité de plusieurs manières : en imposant le critère identitaire dans l'attribution des aides – démarche adoptée par le Fonds Sud, dont nous étudierons le fonctionnement dans l'analyse des contextes de production –, par l'intervention des techniciens dans le processus de production, et par le rôle des festivals et de la critique dans la médiation des films auprès du public. Le danger, identifié par Millet, serait d'engendrer des films visant les normes esthétiques occidentales au détriment de leur spécificité locale et, en même temps, de les soumettre à l'incompréhension ou à la méconnaissance de leur identité culturelle.

Si les problèmes soulevés par Millet nous permettent de nourrir notre réflexion d'une approche critique de la question du transnational en nous interrogeant sur les rapports de pouvoir qui y entrent en jeu, nous voudrions néanmoins prendre du recul par rapport à son regard négatif et à une opposition établie de manière catégorique entre deux parties d'une relation « dominant/dominé et centre/périphérie ». Par ailleurs, nous avons choisi d'envisager le cinéma de Phan Đăng Di comme un cinéma transnational et son identité comme une construction discursive. Cela signifie que nous nous écarterons de toute approche essentialiste postulant d'emblée d'une « vietnamité » inhérente à son cinéma, et nous chercherons plutôt à comprendre la manière dont celui-ci se construit dans les contextes de réception qui lui sont propres, dont l'espace critique français constitue une partie majeure. La question qui nous préoccupe davantage est la définition et la promotion d'un cinéma depuis l'étranger par des acteurs du champ cinématographique de ce pays, soient la critique, les festivals et les professionnels de cinéma. Sur cette problématique, nous avons pu trouver des pistes

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

de réflexion dans les travaux d'Amanda Rueda sur les cinémas d'Amérique latine dont l'internationalisation en France nous permet de les rapprocher de notre objet d'étude. Selon elle, l'intérêt porté pour ces cinémas par les acteurs du champ cinématographique français peut s'expliquer par leur alignement sur une conception du cinéma défendue par ces acteurs, qui se situe « dans le registre du cinéma d'auteur » ou du cinéma indépendant, et leur conformité à une certaine « qualité internationale »<sup>1</sup>. Dans le même temps, elle constate que la référence à l'identité nationale persiste toujours, notamment lors de la distribution des films. Entre universalité et particularité, entre l'appartenance à un cinéma indépendant « transnational » et l'affirmation d'un discours identitaire (qui peut être attribué par les instances de réception) : tel est le cadre de référence par rapport auquel se construit le cinéma de Phan Đăng Di, et qui va guider notre analyse des discours.

---

<sup>1</sup> RUEDA Amanda, « 'Qualité internationale' et 'enquête identitaire' : le lieu d'énonciation dans les cinémas d'Amérique Latine », in *Cinéma et identités collectives : actes du 3e Colloque de Sorèze (Tarn)* (textes réunis et présentés par Pierre Arbus et Franck Bousquet), Paris, Éditions Le Manuscrit, 2006, p.184-185

### 3. Méthodologie

Notre méthodologie s'inscrit dans une approche communicationnelle du cinéma, en s'intéressant aux différents niveaux de contextes des films et aux discours médiatisés qui accompagnent leur diffusion. Par ailleurs, l'enjeu principal de l'approche transnationale étant de s'interroger sur le rapport au national de l'objet, nous avons bien pris conscience de la nécessité de construire une réflexion située en nous plaçant du point de vue local, c'est-à-dire du Vietnam. Cependant, notre tentative a été confrontée à des difficultés d'accès aux sources d'information. Tout d'abord, nous avons été contrainte par l'indisponibilité d'ouvrages de référence sur le cinéma vietnamien, que ce soit en vietnamien, en français ou en anglais. Ensuite, il n'existe pas au Vietnam de revue de cinéma ni une critique systématique telle que l'on peut trouver en France, ce qui nous empêche de faire une étude comparative des discours produits dans les deux pays. C'est pourquoi nous avons décidé d'évoquer le contexte national essentiellement dans l'analyse des contextes de production afin de comprendre la particularité de la production cinématographique au Vietnam, et de circonscrire notre terrain d'analyse des discours à la France.

Pour la mise en contexte de notre objet dans une perspective nationale, nous nous sommes principalement appuyée sur un des deux seuls ouvrages consacrés au cinéma vietnamien que nous puissions trouver à la Cinémathèque de Toulouse (et également à la Cinémathèque française) : *Le cinéma vietnamien*, paru en 2007 et édité par Philippe Dumont, fondateur de la revue Carnets du Viêt Nam<sup>1</sup>. Il s'agit un recueil d'articles écrits par des spécialistes vietnamiens et français travaillant dans le domaine de la culture ou du cinéma au Vietnam, offrant ainsi les sources primaires précieuses pour connaître le cinéma vietnamien contemporain. Néanmoins, couvrant la période jusqu'au milieu des années 2000, ces textes ne traitent pas des films ni des problématiques qui nous préoccupent. Nous les avons complétés par les sources ponctuelles en ligne, dont la pertinence de l'information peut se justifier par le statut des auteurs ou des éditeurs. Nous en détaillerons dans les notes de bas de page à chaque citation.

Du point de vue français, l'analyse implique l'identification de différents acteurs jouant un rôle dans la construction de notre objet : des institutions de plusieurs niveaux, des festivals, des professionnels du cinéma (producteurs et distributeurs), la critique et la presse.

À partir de ces considérations, nous avons constitué un corpus qui répond à deux volets de notre analyse – l'analyse des contextes de production et l'analyse des discours, en lien avec les films *Bi, n'aie pas peur !* (2010) et *Mékong Stories* (2015).

---

<sup>1</sup> Site du GIS Asie – Réseau Asie et Pacifique : <http://www.gis-reseau-asie.org/article-en/periodicals/carnets-du-vietnam/carnets-du-viet-nam/>

D'une part, nous avons retenu un ensemble de documents de natures diverses comportant les fiches techniques des films, les publications institutionnelles, les notes de production, les supports promotionnels (dossier de presse) et les textes de présentation dans les catalogues des festivals. L'analyse de ces documents visera à éclairer les logiques transnationales dans la production des films, à travers entre autres les sources de financements, la composition des équipes, la biographie du réalisateur, les déplacements des professionnels et les liens tissés entre eux.

D'autre part, nous avons construit un corpus discursif comprenant les critiques sur les films et les entretiens avec le réalisateur. Concernant les discours critiques, nous nous sommes concentrée sur la critique professionnelle en recueillant les articles dans les revues spécialisées et dans la presse généraliste. Ces textes proviennent des revues de presse des films mises à disposition dans le catalogue de la Cinémathèque, que nous avons complétées une recherche dans la base de presse Europresse. Nous présenterons en détail la composition de notre corpus discursif dans la partie III.1.

Quant au réalisateur, celui-ci se voit offrir un espace d'expression dans les publications mises à disposition par les émetteurs français pour tenir un discours sur son cinéma. Ses entretiens sont disponibles sous forme de propos recueillis en français ou d'enregistrements vidéos en vietnamien sous-titré/doublé en français, publiés dans la presse ou réalisés à l'occasion de la sélection dans un festival (Semaine de la Critique) ou de la sortie d'un film (intégrés dans les supports promotionnels diffusés par les distributeurs tels que les dossiers de presse ou la partir bonus des DVDs). Nous allons également nous appuyer sur sa note d'intention du film *Mékong Stories* incluse dans le dossier de presse du film, traduite et éditée en français. Ces documents seront traités à la fois comme les sources nous informant sur le processus de production, et comme l'objet de l'analyse du discours, nous permettant ainsi de confronter la parole des critiques à celle du réalisateur afin de construire un regard croisé sur les films.



## II. Analyse des contextes de production

### 1. Situation de la production cinématographique au Vietnam

#### 1.1. Le cinéma national et le tournant libéral

Lors de la sortie de son premier long-métrage *Bi, n'aie pas peur !* en France en 2012, Phan Đăng Di a été présenté comme appartenant au « renouveau du cinéma vietnamien »<sup>1</sup>. L'emploi du terme « renouveau » semble vouloir impliquer un courant de renouvellement cinématographique, or, dans le contexte vietnamien, il prend une signification bien précise. En effet, le mot « renouveau » – *đổi mới* en vietnamien – renvoie à la politique de réforme économique initiée par le Parti communiste vietnamien (PCV) en 1986, qui consiste à mettre fin au système économique centralisé instauré depuis la réunification du pays en 1975<sup>2</sup> et à autoriser l'économie de marché. Cette date est cruciale dans l'histoire du Vietnam d'après-guerre puisqu'elle marque la fin de l'isolement du pays et ouvre une période de développement économique, de commerce international et d'échanges culturels avec l'extérieur, comme en témoignent la loi de 1988 autorisant les investissements étrangers ou l'intégration du Vietnam à l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC) en 2007. Ayant lieu dans un contexte marqué par la chute imminente du bloc soviétique et des changements géopolitiques entraînés par la fin de la guerre froide, cette réforme économique va inscrire définitivement le Vietnam dans les conditions de la mondialisation dont les effets à la fois favorables et néfastes sont bien reflétés dans son industrie cinématographique.

Le Vietnam est une République socialiste au parti dirigeant unique – le PCV – où toutes les activités artistiques et culturelles sont plus ou moins soumises au contrôle de l'État. La culture est donc une notion fortement politisée au Vietnam, un héritage des 30 années de guerre (1945-1975)<sup>3</sup> durant lesquelles elle est mobilisée comme un instrument politique au service de la lutte contre l'invasion étrangère. Le cinéma n'échappe pas à cette logique. Le cinéma national du Vietnam est considéré comme officiellement né en 1953 avec l'institution par le président Hồ Chí Minh de l'Entreprise d'État de la Photographie et du Cinéma (*Doanh nghiệp quốc gia chiếu bóng và chụp*

---

<sup>1</sup> Dossier de presse de *Bi, n'aie pas peur !*, Acrobates Films [En ligne]. Site du film : <http://www.bi-lefilm.com/>.

<sup>2</sup> Après la fin de la Première Guerre d'Indochine en 1954, les accords de Genève instaurent la partition du Vietnam au niveau du 17<sup>e</sup> parallèle : au Nord, un régime communiste soutenu par l'U.R.S.S. et la Chine ; au Sud, une République soutenue par les Etats-Unis. La guerre 1955-1975 prend fin avec la prise du pouvoir des communistes dans tout le pays, dès lors unifié sous le nom de la République socialiste du Vietnam.

<sup>3</sup> La Première Guerre d'Indochine (1946-1954) et la Guerre du Vietnam (1955-1975). Au Viet Nam, ces deux guerres sont désignées comme la « Résistance contre la colonisation française » et la « Résistance contre l'impérialisme américain ».

*ánh Việt Nam*), rattachée au Département de Propagande et de la Culture à l'époque. Il est conçu, dès le départ, comme un cinéma révolutionnaire ou cinéma de guerre dont les missions principales consistent à propager la politique du gouvernement et à glorifier « la lutte héroïque » du peuple vietnamien, dans le but ultime de contribuer à l'effort de guerre<sup>1</sup>. Ce cinéma produit principalement des documentaires et s'appuie sur des aides matérielles de production et de diffusion des autres pays communistes. Les films s'attachent à rendre compte de la lutte du peuple, de son héroïsme puis des traumatismes de guerre et de l'édification du socialisme dans le pays unifié après 1975. Ces sujets constituent la ligne officielle à laquelle des cinéastes doivent se conformer s'ils veulent obtenir des subventions de l'État. La censure du contenu s'effectue dès l'étape du scénario, qui doit être approuvé par le Département du Cinéma avant le tournage du film. Cette censure s'applique toujours après le renouveau, puisque la libéralisation économique ne s'accompagne pas d'une libéralisation politique. Même si l'État se désengage financièrement de manière progressive de la production cinématographique, tout film doit obtenir un permis afin de pouvoir être tourné ou sorti.

Le cinéma national est en fort déclin dans les quinze années suivant le renouveau. En effet, le renouveau intervient à un moment où le Vietnam se trouve dans une situation économique extrêmement difficile, avec le blocus imposé par les États-Unis dès la fin de la guerre en 1975 et la réduction voire la suppression des aides en provenance des pays communistes. La création cinématographique souffre alors non seulement d'une pauvreté financière et technique des moyens de production mais aussi créative, puisque des cinéastes vietnamiens, habitués à faire du documentaire, trouvent difficile à écrire des films de fiction sortant du canon du réalisme socialiste<sup>2</sup>. Par ailleurs, des films qui sont encore produits témoignent d'une baisse de qualité considérable. Comme le constate Philippe Dumont,

Quand on ouvre le système politique très hiérarchisé et très cloisonné à des décisions économiques, il y a course au profit et à la corruption. L'organisme qui a le monopole de la distribution des films (FAFIM) choisit ce qui rapporte le plus, le plus vite, et donne la priorité aux films de télévision qui sont plus faciles à diffuser et à réaliser.<sup>3</sup>

Ce phénomène a pour conséquence la désaffectation du public, chez qui la tendance à dévaloriser et à rejeter le cinéma national commence à s'enraciner à partir de la fin des années 1990. De plus, la loi du marché ne joue pas en faveur des films vietnamiens car elle les met en concurrence avec la prolifération des films en VHS importés d'autres pays asiatiques (Hong Kong, Corée et Taiwan),

---

<sup>1</sup> The Vietnam Film Archives Hanoi, *30 years of Vietnam's cinema art*, Hanoi, 1983, p.4

<sup>2</sup> DUMONT Philippe, « Les multiples naissances du cinéma vietnamien », in *Le cinéma vietnamien* (dir. Philippe Dumont et Kirstie Gormley), Asiexpo Edition, Lyon, 2007, p.31

<sup>3</sup> DUMONT Philippe, *op. cit.*, p.30

qui offrent une source alternative de consommation cinématographique à un public lassé par les productions nationales.

Une autre date décisive dans l'industrie cinématographique vietnamienne sur laquelle il nous convient de revenir est l'année 2003, lorsque l'État décide de privatiser le secteur. Dans une décision délivrée en décembre 2002 (qui prend effet à partir du janvier 2003), le ministère de la Culture et de l'Information annonce l'autorisation de la création des sociétés privées de production et de distribution ainsi que l'abolition de la précensure du scénario. L'objectif est d'« encourager la compétition, les initiatives et les investissements permettant de revitaliser l'industrie de cinéma au Vietnam »<sup>1</sup>. Il serait hâtif d'interpréter cette libéralisation comme une volonté politique de l'État de relâcher son emprise sur le cinéma en matière de création, puisqu'elle n'implique pas la suppression de la censure à l'étape de la distribution. En revanche, cette privatisation serait davantage soutenue par un discours néolibéral, ce dont témoigne l'évolution du marché du cinéma à partir de cette date.

La privatisation du secteur du cinéma a pour premier effet de créer des conditions favorables à l'importation des films étrangers aux dépens des productions nationales. Ainsi, le travail de rénovation des salles fermées à la fin des années 1990 et la construction des complexes sont effectués et pris en charge par des sociétés privées nationales et des groupes de divertissement étrangers (coréens ou états-unis) dans le but d'exploiter principalement des films importés. Aujourd'hui, les plus grandes sociétés de productions vietnamiennes sont également les importateurs de films qu'ils exploitent dans leurs propres réseaux de salles. En 2015, le pays compte 533 écrans avec plus de cent films en moyenne importés chaque année. Les films vietnamiens produits et distribués comptent seulement pour 18% des films exploités en salle, soit 40 longs métrages contre 181 films étrangers distribués<sup>2</sup>. Selon Ngô Phương Lan, l'actuelle directrice du Département du Cinéma, ce fort déséquilibre serait dû aux accords commerciaux de l'OMC, par lesquels le Vietnam s'engage à ne pas limiter le quota d'importation de films<sup>3</sup>.

Quant à la production nationale, nous assistons à l'avènement d'un cinéma commercial constitué principalement de films de genres misant sur la publicité et ciblant presque uniquement le public

---

<sup>1</sup> « The aim, said the ministry, is to encourage competition, initiative and investment to revitalise Vietnam's film industry. », in « Vietnam : Gritty Reality Film Makes Industry Sit up » [En ligne] par Trần Đình Thanh Lâm, Inter Press Service, 26 avril 2003 [En ligne]. URL : <http://www.ipsnews.net/2003/04/arts-weekly-vietnam-gritty-reality-film-makes-industry-sit-up/> (nous traduisons), consulté le 8 mars 2018.

<sup>2</sup> « Strategy to develop Vietnamese film industry to 2020, vision 2030 (Prime Minister's Decision 2156/QĐ-TTg dated November 11, 2013) » [En ligne]. Site de l'UNESCO : <https://en.unesco.org/creativity/policy-monitoring-platform/strategy-develop-vietnamese-film>, consulté le 8 mars 2018.

<sup>3</sup> NGÔ Phương Lan, « Xây dựng ngành Điện ảnh thành ngành Công nghiệp Văn hóa mũi nhọn của Việt Nam » (Le cinéma comme l'industrie culturelle de pointe du Vietnam) [En ligne] *Thế giới Điện ảnh* (Le Monde du Cinéma), 18 février 2018, [En ligne]. URL : <http://thegioidienganh.vn/xay-dung-nghanh-dien-anh-thanh-nghanh-cong-nghiep-van-hoa-mui-nhon-cua-viet-nam-21021.html>, consulté le 8 mars 2018. *Thế giới Điện ảnh* est l'organe de presse de l'Association du Cinéma du Vietnam.

jeune urbain. Le recours au vedettariat, à savoir l'utilisation des mannequins et des chanteurs connus, est très prégnant, car il permet de garantir le succès des films<sup>1</sup>. D'autre part, il existe toujours un cinéma étatique sous la forme de commandes d'État à des studios privés (parmi lesquels se trouvent des anciens studios d'État aujourd'hui privatisés). Un film peut être subventionné à 70% ou à 100% par l'État, pourvu que le scénario soit approuvé par le Département du Cinéma, c'est-à-dire traite de sujets conformes à la ligne politique officielle<sup>2</sup>. Toutefois, rien ne garantit la sortie en salle d'un film subventionné, puisqu'il n'existe aucune obligation du côté de la distribution de les diffuser, ni de dispositif de quota de films vietnamiens dans les salles. Les distributeurs préfèrent donc exploiter les films étrangers afin de rapporter un maximum de profit.

Selon Trần Hải Hạc, économiste et animateur du ciné-club Yda dédié au cinéma vietnamien, la production cinématographique au Vietnam serait soumise à une double censure : la censure politique de l'État et la censure économique du marché<sup>3</sup>. Il existe d'ailleurs un rapport de cooptation entre ces deux forces qui profitent du système actuel, ce qui empêche la mise en œuvre de toute tentative de mettre en place une politique de soutien au cinéma national. Par ailleurs, les conditions de production et distribution sont toujours limitées par plusieurs niveaux de censure. Au niveau du contenu, il est interdit de propager des idées « réactionnaires », c'est-à-dire des opinions politiques dissidentes, de montrer « des modes de vie obscènes et pervers, des fléaux sociaux » qui vont « à l'encontre des mœurs et des coutumes traditionnels », autrement dit, tout ce qui touche à la violence et au sexe (Droit du cinéma, article 11). Au niveau de la distribution, le film doit être soumis au Département du Cinéma pour obtenir un permis sans lequel il ne peut pas être diffusé (Droit du cinéma, article 19 et 37)<sup>4</sup>. Cet organe réserve d'ailleurs le droit de ne pas délivrer le permis ou de le retirer après la sortie du film.

Ces conditions structurelles et économiques sont vécues comme des obstacles par un réalisateur comme Phan Đăng Di, qui cherche à s'épanouir dans un cinéma autre que celui subventionné par l'État et celui soumis à des demandes du marché. La coproduction internationale se présente alors comme un recours indispensable notamment pour faire face au problème de financement des films. Examiner les facteurs qui ont rendu possible cette alternative revient à envisager la production

---

<sup>1</sup> MEIRESONNE Bastien, « Cinéma au Vietnam et au Cambodge : raisons d'état de la (difficile) renaissance des cinémas vietnamien et cambodgien », in Antoine Coppola (dir.) (2008). *Cinéma d'Asie orientale*. CinémAction n°128 (08/2008), Corlet p.173-178. Voir aussi TRẦN Hải Hạc, « Une nouvelle vague dans le cinéma vietnamien », *Diễn đàn Forum*, juillet 2013 [En ligne]. URL : <https://www.diendan.org/sang-tac/une-nouvelle-vague-dans-le-cinema-vietnamien>, consulté le 8 mars 2018. TRẦN Hải Hạc est économiste et animateur du ciné-club Yda dédié au cinéma vietnamien. L'article cité est la version en ligne de l'interview réalisée pour le n°86 de la revue *Perspectives France-Vietnam* éditée par l'Association franco-vietnamienne et sortie en juillet 2013.

<sup>2</sup> DUMONT Philippe, *op. cit.*, p.40

<sup>3</sup> TRẦN Hải Hạc, *op. cit.*

<sup>4</sup> Site du Bureau des droits d'auteur du Vietnam (Copyright Office of Vietnam/Cục bản quyền tác giả), Ministère de la Culture, du Sport et du Tourisme : <http://cov.gov.vn/>

cinématographique nationale du point de vue de l'internationalisation, un processus facilité par le renouveau et qui révèle une autre facette de la mondialisation.

## 1.2. L'internationalisation : des échanges culturels avec la France

Au tournant des années 2000, plusieurs facteurs transnationaux ont traversé le territoire national et ont permis de relancer la production cinématographique ainsi que l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes au Vietnam, entendu comme la génération née et/ou ayant grandi dans la période post-socialiste du pays. En effet, outre l'avènement du capitalisme, le renouveau amène également des effets positifs dans la vie culturelle et artistique du pays. Dans le cinéma, ces changements se traduisent par des premières coproductions internationales, le retour des cinéastes de la diaspora vietnamienne et des projets de réalisation de cinéma (notamment documentaire) financés par des institutions culturelles étrangères.

En raison des difficultés financières et techniques de production que nous avons évoquées ci-dessus, les studios d'État ont déjà fait appel, vers la fin des années 1990, aux investissements étrangers pour produire leurs films. Les films *L'Immeuble* (1999) et *Mê Thao – Il fut un temps* (2002) de la réalisatrice Việt Linh et *La Saison des goyaves* (2000) de Đặng Nhật Minh, coproduits par la France et soutenus par le Fonds Sud Cinéma – dont nous allons étudier en détail le fonctionnement dans la partie II.2, témoignent de cette tendance. Bien que ces films soient des productions d'État réalisées par des cinéastes de la génération révolutionnaire, c'est-à-dire ceux qui ont vécu les deux guerres et ont été formés au cinéma dans ce contexte, ils se distinguent des productions étatiques « classiques » en ce que les réalisateurs portent un regard plus personnel sur les sujets tels que la guerre et expriment leur critique vis-à-vis des faillites du système notamment la corruption. Les films cités ont d'ailleurs été distribués en France et primés dans des festivals de cinéma à l'étranger<sup>1</sup>. Đặng Nhật Minh a déjà réalisé d'autres films avec des financements étrangers, dont *Le Retour* en 1994 financé par la chaîne anglaise Channel 4 puis diffusé sur la même chaîne, et *Nostalgie de la campagne* en 1995 financé par la chaîne japonaise NHK.

Dans le même temps, avec le renouveau, les frontières du pays s'ouvrent pour accueillir le retour des *việt kiều* – des vietnamiens de la diaspora, et plus particulièrement ceux qui se sont immigrés vers la France ou les Etats-Unis pendant les deux guerres en tant que réfugiés politiques fuyant le régime communiste. La politique extérieure du Vietnam se montre alors plus favorable envers cette population auparavant considérée comme « traître », en les reconnaissant comme faisant partie de la

---

<sup>1</sup> *L'Immeuble*, coproduit par Le Bureau et Giai Phong Film Studios, est sorti en France le 26 janvier 1999. *La Saison des goyaves*, coproduit par Les Films d'Ici et le Studio de la Jeunesse, est sorti le 17 avril 2002. Enfin, *Mê Thao – Il fut un temps*, coproduit par Les Films d'Ici et Giai Phong Film Studios, est sorti le 08 décembre 2004. Tous les trois ont été présentés au Festival du film asiatique de Deauville. Source : <http://www.cinereources.net/>.

communauté nationale, leur permettant de revenir et d'adopter la nationalité vietnamienne<sup>1</sup>. Cette politique vise en premier lieu à profiter du capital économique des *viêt kiêu* pour relancer l'économie nationale, mais elle a également un impact positif sur la vie culturelle et artistique du pays. Dans l'industrie cinématographique, cela se traduit par le tournage des films réalisés par des cinéastes *viêt kiêu* et financés entièrement par des sociétés étrangères – françaises ou américaines – sur le sol du Vietnam, avec des acteurs vietnamiens et en langue vietnamien. La diaspora joue alors un rôle déterminant dans le développement du cinéma national, « tant à cause de la différence des points de vue que de la maîtrise des toutes dernières techniques », selon un ancien directeur du Département du Cinéma<sup>2</sup>. Par ailleurs, leurs productions permettent de susciter un intérêt pour le cinéma vietnamien à l'internationale, lorsqu'« un cinéma de fiction 'vietnamien' vient de l'étranger et participe, dans la première décennie du millénaire, à raviver la production locale au point de se confondre avec elle puisque ces œuvres sont le plus souvent cataloguées 'cinéma vietnamien'. »<sup>3</sup>

Pour illustrer ce phénomène, nous allons étudier plus en détail le cas du cinéaste franco-vietnamien Trần Anh Hùng, qui va jouer un rôle décisif à la fois dans la carrière de Phan Đăng Di et dans l'émergence d'un cinéma indépendant au Vietnam. Né en 1962 au centre du Vietnam et émigré en France en 1975, Trần Anh Hùng reste très attaché à son pays d'origine. Il débute sa carrière par deux courts-métrages inspirés des contes traditionnels vietnamiens – *La Pierre de l'attente* (1991) et *La Femme mariée* (1992), dont le premier est son film de fin d'études à l'École Louis-Lumière. Il réalise ensuite une trilogie de longs-métrages dont l'action se déroule au Vietnam à différentes époques : *L'Odeur de la papaye verte* (1992) qui raconte la vie d'une servante dans une famille au Vietnam du Sud en 1951 et 1961, puis deux films situés dans le Vietnam contemporain : *Cyclo* (1995) qui porte sur l'histoire d'un jeune coursier vivant dans la banlieue d'Hô Chí Minh-Ville (l'ancien Saïgon) et *À la verticale de l'été* (2000) qui suit la vie quotidienne de trois sœurs à Hanoï. Son premier film est récompensé de la Caméra d'or du Festival de Cannes 1993 et le César de la meilleure œuvre en 1994, tandis que *Cyclo* remporte le Lion d'or de la Mostra de Venise 1995 et *À la verticale de l'été* est nommé au prix Un Certain Regard à Cannes 2000. Cette carrière fructueuse dans les festivals les plus prestigieux avec des films manifestement ancrés dans une localité vietnamienne lui vaut une reconnaissance établie dans le champ cinématographique français, et en même temps fait de lui un point de référence pour le cinéma vietnamien contemporain. Comme nous le verront dans l'analyse des discours, l'affinité avec Trần Anh Hùng sera évoquée par Phan Đăng Di lui-même, qui revendique un cinéma

---

<sup>1</sup> DUONG Lan Phuong, *Treacherous Subjects: Gender, Culture, and Trans-Vietnamese Feminism*, Temple University Press, 2012, p.6-7. Son ouvrage analyse le rapport à la nation chez des artistes vietnamiens, notamment ceux de la diaspora, à travers des œuvres littéraires et cinématographiques de l'après-guerre.

<sup>2</sup> DUMONT Philippe, *op. cit.*, p.36

<sup>3</sup> DUMONT Philippe, *op. cit.*, p.35

indépendant qu'il assimile au cinéma d'auteur, et par la critique française comme un argument de légitimation. Leur lien n'est pas uniquement symbolique puisque Trần Anh Hùng apporte également à Phan Đăng Di du soutien technique et, de manière plus indirecte, matérielle. Cet aspect sera explicité dans la partie II.3.

Interviewé en 2008, Trần Anh Hùng exprime son ferme appui pour ce qu'il identifie comme « une nouvelle génération talentueuse » de jeunes cinéastes vietnamiens dont fait partie Phan Đăng Di, considérant que « C'est avec eux que la modernité va entrer au Vietnam et dans le cinéma »<sup>1</sup>. Il affirme également vouloir développer un « cinéma d'auteur » dans son pays d'origine. Le retour de Trần Anh Hùng et son implication active dans la production cinématographique au Vietnam s'inscrivent alors dans les prémices d'un cinéma indépendant pratiqué par des jeunes cinéastes de la génération dite du renouveau. Des projets de réalisation de film financés par des fonds d'aide étrangers auront largement contribué à cette émergence.

Une initiative pionnière en la matière est le Centre de développement et d'assistance des talents de cinéma, ou TPD, créé en 2002 sous l'Association du Cinéma du Vietnam et financé par la Fondation Ford. Ayant pour objectif de soutenir le développement des jeunes talents de cinéma, TPD organise des stages de réalisation, des formations à divers métiers du cinéma avec des professionnels ou des aides à la réalisation de courts-métrages, et vise à fédérer une communauté de jeunes réalisateurs qui se soutiennent<sup>2</sup>. Comme en témoigne Nguyễn Hoàng Phương, l'actuel responsable du centre TPD, les réalisateurs comme Phan Đăng Di ou Nguyễn Hoàng Điệp – dont le premier film *Flapping in the Middle of Nowhere* coproduit par la France, l'Allemagne et le Norvège a remporté le prix Fedeora<sup>3</sup> à la Semaine de la Critique du Festival de Venise 2014 – ont réalisé leurs premiers courts-métrages avec le soutien financier et technique de TPD<sup>4</sup>.

À la même période, la Fondation Ford finance un autre projet de réalisation, mais du documentaire cette fois-ci. Il s'agit de l'Atelier Varan, créé en 2004 à l'initiative de deux monteuses françaises et un réalisateur du Studio national du film scientifique et documentaire de Hanoï. Ce projet reçoit également le soutien financier de l'Ambassade de France à Hanoï. Proposant des stages d'initiation à la réalisation de documentaire dans la lignée du cinéma direct, qui incluent une formation au montage, l'Atelier Varan joue un rôle pionnier dans le renouvellement cinématographique au Vietnam – au moins sur le plan technique – en introduisant l'utilisation du

---

<sup>1</sup> « Vietnam : pour Trần Anh Hùng, la censure 'bride' un cinéma prometteur (Entretien) », AFP Infos Mondiales, 29 août 2008, article récupéré sur Europresse.

<sup>2</sup> Site du TPD : <http://www.tpdmovie.com.vn/>.

<sup>3</sup> Fédération des critiques de films d'Europe et de la Méditerranée.

<sup>4</sup> Interviewé à Hanoï, février 2018.

son direct et des outils légers<sup>1</sup>. Comme nous le montrerons dans la partie II.3, l'appropriation de ces procédés techniques est repérable dans la production des films dits indépendants comme ceux de Phan Đăng Di. Par ailleurs, les stages de l'Atelier Varan favorise aussi la circulation des professionnels du cinéma français vers le Vietnam lorsque ceux-ci se déplacent sur place pour donner des formations techniques. Bien qu'il soit difficile d'établir une relation directe entre ces agents et d'autres projets de réalisation de film, notre analyse des fiches techniques des films suggère qu'un réseau informel de personnel technique serait constitué autour des structures comme le centre TPD et l'Atelier Varan. Ainsi, les techniciens français travaillant dans la production des documentaires de l'Atelier Varan pourraient être amenés à participer à des projets de long-métrage de fiction. Par exemple, Julie Béziau, la monteuse de *Bi, n'aie pas peur !* et *Mékong Stories*, a monté le documentaire *Avec ou sans moi* de Tran Phuong Thao, une ancienne stagiaire de l'Atelier Varan, présenté au Festival international Jean Rouch en 2012. Ou encore Franck Desmoulins, monteur son et mixeur des deux films de Phan Đăng Di, a travaillé dans le dernier documentaire de la même réalisatrice intitulé *Finding Phong*, sélectionné au Festival Jean Rouch 2015 et sorti en France début 2018.

Des échanges avec la France en matière cinématographique, qui éclosent dès le tournant du siècle dans la production d'État pour évoluer vers des projets plus ou moins « indépendants » de l'État car financés par des institutions étrangères auront permis le contact entre la nouvelle génération de cinéastes vietnamiens et des professionnels du cinéma venant de l'Europe, en l'occurrence la France. Ces rencontres auront ouvert des cinéastes vietnamiens à de nouvelles approches cinématographiques et modes de production et surtout à des possibilités de financement qui sortent du cadre national.

L'analyse de la situation de la production cinématographique au Vietnam nous permet de situer le réalisateur dans un contexte national déjà traversé par des dynamiques transnationales, et, de ce faire, comprendre les facteurs qui ont rendu nécessaire et ont facilité le recours aux sources de financements étrangères, ainsi que l'inscription de son cinéma dans un cadre transnational. Dans la partie II.3, nous allons étudier en détail la manière dont ces dynamiques se traduisent concrètement dans le parcours du réalisateur et dans la production de ses films. Mais examinons d'abord les sources de financements étrangères mises à sa disposition, et plus généralement le contexte institutionnel français qui a favorisé l'internationalisation de son cinéma.

---

<sup>1</sup> BAUDE Emmanuelle, « L'atelier Varan au Vietnam », in *Le cinéma vietnamien* (dir. Philippe Dumont et Kirstie Gormley), Asiexpo Edition, Lyon, 2007, p. 218-222. Baude est une des deux créatrices de l'Atelier Varan Vietnam.



## 2. Politiques françaises de soutien au cinéma

Dans cette partie, nous allons situer la production des films de Phan Đăng Di dans le contexte français de soutien au cinéma. *Bi, n'aie pas peur !* et *Mékong Stories* sont réalisés dans le cadre des coproductions internationales avec comme partenaire principal la France. La coproduction leur donne accès à des financements français privés et publics : *Bi, n'aie pas peur !* est ainsi majoritairement financé par la France<sup>1</sup>. Du côté du Vietnam, ces films n'ont reçu aucun financement public. Le cinéaste explique que la seule possibilité de trouver du soutien financier est de chercher à l'étranger, puisque son cinéma, « qui pose des questions et n'apporte pas nécessairement de réponse », ne correspond pas à aux récits patriotiques à dimension manichéenne imposés par le Département du Cinéma vietnamien<sup>2</sup>. Lors d'un entretien, il affirme en outre le rôle déterminant du CNC dans sa carrière et même « dans le développement d'un cinéma indépendant au Vietnam »<sup>3</sup>.

Comme nous l'avons évoqué dans la partie théorique, la France s'affirme comme un pôle important du paysage cinématographique mondial en tant que contrepoids à l'hégémonie américaine, et cherche à diffuser sa conception du cinéma à l'international. Sa position peut se mesurer par son rôle de premier plan dans la coproduction internationale (elle détient actuellement le plus grand nombre d'accords de coproduction)<sup>4</sup> et par l'ampleur des fonds d'aide aux cinémas étrangers qu'elle met en place.

Concernant la première catégorie d'action, il existe deux types de coproduction : celle qui s'effectue dans le cadre d'un accord bilatéral signé entre deux pays de production, et celle dans l'absence de celui-ci. La signature d'un accord de coproduction implique l'engagement des deux États concernés, représentés par leurs autorités compétentes respectives (le CNC pour la France), ainsi qu'une certaine équivalence au niveau des conditions économiques et structurelles et des compétences techniques et artistiques entre deux pays. Ces exigences expliquent la raison pourquoi les premiers partenaires de production de la France sont des pays européens (la Belgique, l'Allemagne et l'Italie) ; du côté de l'Asie, la priorité est donnée à des grands marchés comme la Chine ou l'Inde<sup>5</sup>. Dans le cas des pays « à faible infrastructure cinématographique » qui ne sont pas

---

<sup>1</sup> Note de la productrice Claire-Agnès Lajoumard, Dossier de presse de *Bi, n'aie pas peur !*, *op. cit.*

<sup>2</sup> SOULIER ARNAUD, entretien avec le réalisateur, dossier de presse de *Bi, n'aie pas peur !*, *op. cit.*

<sup>3</sup> LUCIANI Noémie, « Phan Đăng Di, cinéaste : 'J'étais un rêveur, je le suis encore' » (propos recueillis), *Le Monde*, 20 avril 2016

<sup>4</sup> LECERF Pierre-Emmanuel, « Soutenir la vraie coproduction » (propos recueillis par Patrice Carré), *Le film français*, supplément au n°3691, 22 avril 2016, p.7

<sup>5</sup> *Ibid.*

liés à la France par un accord bilatéral, la coproduction renvoie à des films soutenus par l'aide au cinéma du monde octroyée par le CNC.

À ce jour, aucun accord de coproduction n'a été signé entre la France et le Vietnam, probablement en raison du manque d'une industrie solide et des compétences techniques adéquates du dernier. Les films de Phan Đăng Di, bénéficiant des financements du Fonds Sud Cinéma puis de l'Aide aux cinémas du monde, relève alors de la catégorie de « cinémas du monde » dont le soutien constitue une des missions principales de la politique extérieure française en matière cinématographique. Selon le discours affiché par le ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, le cinéma constitue un des vecteurs majeurs de la diplomatie culturelle française. La politique étrangère française dans le domaine du cinéma poursuit deux objectifs principaux : le rayonnement de la culture française à l'international et la défense de la diversité culturelle. Le principal acteur de cette politique est le CNC, établissement sous tutelle du ministère de la Culture, qui la met en œuvre à travers les dispositifs de soutien aux cinémas étrangers. Nous allons examiner en détail le fonctionnement de ces dispositifs et les positions idéologiques qui les sous-tendent.

Créé en 1984 en tant qu'initiative conjointe du ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Culture à l'époque, le Fonds Sud Cinéma est un fonds de soutien à destination des cinémas issus des pays en développement, dits « pays du Sud ». Il accorde une aide sélective aux longs métrages réalisés par des ressortissants des pays concernés. Le critère identitaire joue un rôle essentiel dans l'attribution de l'aide et se décline en trois aspects (en plus de la nationalité du réalisateur) :

- le tournage doit avoir lieu majoritairement dans un des pays éligibles
- la langue du film doit être une des langues pratiquées dans ces pays (ou en français)
- le film doit être coproduit par une société locale, à côté de la société de production française

Cet accent mis sur l'identité culturelle des films aidés est révélateur de l'enjeu au cœur du soutien français aux cinématographies étrangères : la défense de la diversité culturelle à l'échelle internationale, qui ressort comme la rhétorique dominante du Fonds Sud et, par extension, de la politique extérieure française en matière cinématographique. Il suffit de l'illustrer par le discours de la directrice du CNC tenu à l'occasion des 25 ans du Fonds Sud :

La diversité culturelle telle que nous la concevons et telle que nous la voulons exige que nous nous battions pour que [...] toutes les voix puissent se faire entendre à une époque où la mondialisation des échanges a plutôt tendance à standardiser toutes les formes de consommations culturelle<sup>1</sup>.

La mondialisation est ainsi identifiée comme une menace à la diversité cinématographique car elle risque de « formater la programmation des salles de cinéma »<sup>2</sup>. Dans ce discours, elle représente l'hégémonie américaine et la standardisation des produits culturels destinés à une diffusion de masse. Les pays à faible capacité économique sont considérés comme les plus fragiles à cette tendance, surtout que dans la création cinématographique, la question financière s'impose souvent comme le premier obstacle.

En 2011, le Fonds Sud est remplacé par l'Aide aux cinémas du monde, qui attribue une aide avant ou après réalisation à destination de tous les cinéastes du monde, sans critère de nationalité. Le projet doit faire preuve « d'une ambition artistique et d'une vision originale du monde »<sup>3</sup>. Le discours s'oriente donc vers un registre inclusif, même si les réglementations plus avantageuses sont applicables aux projets coproduits avec les pays « à faibles ressources » (qui peuvent bénéficier d'un montant d'aide plus élevée) ou « aux cinématographies fragiles » (qui peuvent prétendre à l'aide sans avoir un coproducteur français)<sup>4</sup>, parmi lesquels figure le Vietnam.

Aux sources de financements obtenues du CNC, viennent s'ajouter des aides qui ne sont pas accordés dans le cadre d'une politique étrangère ciblée mais qui s'inscrivent dans une logique de soutien à la création cinématographique en général. Nous allons détailler deux types de financements qui concernent plus directement les films de notre corpus : l'obligation de production des chaînes de télévision et les aides régionales.

L'obligation de production est une réglementation mise en place par le CNC qui oblige les chaînes de télévision françaises à investir au minimum 3,2% de leur chiffre d'affaires annuel dans la production des films européens<sup>5</sup>. C'est dans ce cadre que *Bi, n'aie pas peur !* obtient des investissements de ARTE France Cinéma, la filiale de coproduction cinéma la chaîne ARTE. En réalité, les obligations des chaînes françaises ne sont pas applicables à ARTE puisque celle-ci a un statut européen. Le choix de se conformer à ces mesures relève de la politique de soutien au cinéma indépendant menée par la filiale<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Plaquette « Les 25 ans du Fonds Sud Cinéma », CNC.

<sup>2</sup> « 20 ans de Fonds Sud », in *Au Sud du Cinéma, op. cit.*, p.196

<sup>3</sup> Le guide pratique des aides du CNC, p.13

<sup>4</sup> Site du CNC : <http://www.cnc.fr/web/fr/liste-des-pays-a-faible-ressources>

<sup>5</sup> Site du CNC : <http://www.cnc.fr/web/fr/reglementation-des-relations-cinema-television>

<sup>6</sup> Plaquette de présentation de ARTE France Cinéma

Dans le cadre de sa politique en faveur du cinéma et de l'audiovisuel mise en place depuis 2001, la Région Île-de-France met à disposition des professionnels et sociétés installées dans la région les aides à la production cinématographique avec pour objectif d'entretenir la diversité de la création et de développer l'économie du secteur. Les deux longs métrages de Phan Đăng Di, dont la post-production est effectuée chez la société parisienne Cosmodigital, ont pu bénéficier d'une aide après réalisation dans ce cadre. Il s'agit d'une aide sélective visant à faciliter la sortie en salles des films non terminés en apportant un soutien financier à la fabrication du support d'exploitation<sup>1</sup>.

Que ce soit pour les aides du CNC ou pour le soutien financier en provenance d'autres sources (privées ou publiques), l'implication d'une société de production française est indispensable. Dans tous les cas, c'est celle-ci qui fait la demande de subvention et qui en est le bénéficiaire. Il convient d'ailleurs de noter que l'Aide au cinéma du monde du CNC engage les obligations de dépenses selon lesquelles un certain pourcentage du montant de l'aide accordée doit être réalisé en France – 50% en production et en post-production pour l'aide à la production, et au minimum 50% en post-production pour l'aide à la finition<sup>2</sup>. Quant aux aides régionales, elles s'inscrivent explicitement dans une perspective de développement économique du territoire. Le fonctionnement et la nature des aides suggèrent que le cinéma de Phan Đăng Di, soutenu en tant que cinéma du monde sur la base de la défense de la diversité culturelle, relève également d'un enjeu économique à l'intérieur de la France. Raphaël Millet, en soulevant que l'aide aux cinémas du Sud amène des retombées économiques importantes pour les professionnels français de ces cinémas, soutient qu'il s'agit plutôt d'« une aide publique à peine déguisée à l'économie française du cinéma »<sup>3</sup>.

Toujours selon cet auteur, les motivations de la France pour soutenir les cinémas du Sud ne sont pas seulement économiques mais aussi symboliques. Il affirme que ces cinémas seraient instrumentalisés par les décideurs publics français autant en interne qu'en externe. Le succès festivalier des films subventionnés contribue, d'une part, à légitimer les politiques mises en place et l'action des institutions concernées. Pour l'illustrer, les distinctions remportées par *Bi, n'aie pas peur !* au Festival de Cannes 2010 sont citées dans un avis budgétaire sur l'action culturelle extérieure présentée à l'Assemblée nationale en 2010 en vue de justifier la qualité du label Fonds Sud<sup>4</sup>. D'autre part, la présence ou la récompense des films aidés dans des festivals internationaux est intégrée au rayonnement du cinéma français à l'étranger. La sélection de *Mékong Stories* au

---

<sup>1</sup> Site de la Région Île-de-France : [www.iledefrance.fr/aides-cinema](http://www.iledefrance.fr/aides-cinema)

<sup>2</sup> Site du CNC : <http://www.cnc.fr/web/fr/cinemas-du-monde>

<sup>3</sup> MILLET Raphaël, *op. cit.*, p.161

<sup>4</sup> ROATTA Jean, Avis sur le projet de loi de finances pour 2011 (n°2824) – Tome I : Actions extérieures de l'État. Rayonnement culturel et scientifique, Assemblée Nationale, 2010, p.30.

Festival de Berlin 2015, de même que celle d'autres coproductions françaises, est ainsi attribuée au cinéma français par Unifrance<sup>1</sup>.

L'analyse des mécanismes de soutien financier français dont bénéficient les films de Phan Đăng Di nous ont permis de mieux cerner le contexte français de fabrication de son cinéma et les motivations de la France pour intervenir auprès de lui. D'une part, son cinéma s'insère dans une politique culturelle extérieure française marquée par la promotion de la diversité culturelle contre l'uniformisation culturelle engendrée par la mondialisation. Dans cette perspective, son cinéma est soutenu en tant que « cinéma du monde » et relève d'un enjeu géopolitique lié aux conditions économiques et structurelles de son pays d'origine. L'appartenance nationale persiste alors comme un paramètre administratif lui permettant de rentrer dans le périmètre d'application des aides géographiquement ciblées qui misent davantage sur le critère identitaire. D'autre part, son cinéma jouit en France d'un climat politique favorable à la production cinématographique indépendante, et accède aux aides mises à disposition à cet effet en tant que (co)production française. Il relève ainsi d'un enjeu politique et économique à l'intérieur de la France.

---

<sup>1</sup> « Le cinéma français au 65<sup>e</sup> Festival de Berlin », site d'UniFrance, 27 janvier 2015, URL : <https://www.unifrance.org/actualites/13308/le-cinema-francais-au-65e-festival-de-berlin>, consulté le 4 mai 2018.

### 3. Processus transnationaux de fabrication d'un cinéma

Après avoir appréhendé les contextes de production pour comprendre la particularité de l'industrie cinématographique du Vietnam et les différentes formes de soutien ainsi que le cadre institutionnel de la France, nous proposons maintenant de nous pencher sur la production des films de notre corpus.

Le tableau ci-dessous permet d'avoir une vue globale de la filmographie complète du réalisateur et des données de production et de distribution des films. Nous avons recueilli les informations de diverses sources : les fiches techniques mises à disposition sur le catalogue Ciné-ressources, les sites IMDB (Internet Movie DataBase) et Allociné, les sites des sociétés de production et de distribution, les notes de production ou les interviews du réalisateur. À l'exception de *Vertiges* dont il est seulement le scénariste, Phan Đăng Di écrit et réalise tous les autres films figurant dans le tableau. Nous pensons néanmoins important d'inclure *Vertiges* puisque la production de ce film présente des liens étroits avec le parcours du cinéaste et celui de ses longs métrages.

**Tableau 1. Filmographie de Phan Đăng Di et données de production des films**

Film	Année	Coproductions	Soutiens	Festivals (prix et sélection)	Diffusion	Techniciens français
<i>Lotus</i> (court)	2005	Indisponible	Indisponible	Clermont-Ferrand 2006	Non concerné	Indisponible
<i>When I am 20</i> (court)	2006	Autoproduction	Fondation Ford	Mostra de Venise 2008	Non concerné	Non
<i>Vertiges</i> (long) réalisé par Bui Thac Chuyên	2009	<b>France, Vietnam</b> Acrobates Films (FR) Feature Films Studio (VN)  Productrice déléguée : Claire Lajoumard (FR)	Hubert Bals Fund (Rotterdam)  Fonds Sud Cinéma	Mostra de Venise 2009 / Prix FIPRESCI (Prix de la critique internationale)  Festival des 3 Continents, Nantes 2009 / Compétition internationale	Vietnam 13/11/2009  France 09/02/2011 Distribution Floris Films	Montage: Julie Béziau  Son : Arnaud Solier, Franck Desmoulins, Roman Dymny
<i>Bi, n'ait pas peur !</i> (long)	2010	<b>France, Vietnam, Allemagne</b> Acrobates Films (FR) ARTE France Cinéma TR9 Film (ALL) Sudest-Dongnam (VN) Vblock Media (VN)  Productrice déléguée : Claire Lajoumard (FR)	Pusan Promotion Plan  L'Atelier de la Cinéfondation, Cannes 2008  World Cinema Fund (Berlin)  Fonds Sud Cinéma  Région Île-de-France	Semaine de la Critique, Cannes 2010 / Prix SCAD, Soutien ACID-CCAS /  Festival des 3 Continents, Nantes 2010 / Hors compétition  Festival Premiers Plans, Angers 2011 / Grand Prix du Jury	Vietnam 18/03/2011  France 14/03/2012 70 salles Distribution Acrobates Films  Taiwan 04/05/2012	Montage: Julie Béziau  Son : Franck Desmoulins / Roman Dymny  Mixage : Roman Dymny  Suivi de post-production : Arnaud Soulier
<i>Mékong Stories</i> (long)	2015	<b>France, Vietnam, Allemagne, Pays-Bas</b> Acrobates Films (FR) Busse & Halberschmidt (ALL) Volya Films (PB) DNY Vietnam Productions  Productrice déléguée : Claire Lajoumard (FR)	World Cinema Fund (Berlin)  The Netherlands Film Fund / Hubert Bals Fund (Rotterdam)  Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud  Aide aux cinémas du monde  Région Île-de-France	Festival de Berlin 2015 / Sélection Ours d'or  Festival des 3 Continents, Nantes 2015 / Prix du Jury Jeune	France 20/04/2016  40 copies Distribution Memento Films	Montage : Julie Béziau  Mixage : Franck Desmoulins

### 3.1. Parcours du cinéaste

Les informations sur la filmographie de Phan Đăng Di montrent que des éléments transnationaux ont été présentés tout au long de sa carrière. En effet, lorsque nous nous penchons sur son parcours professionnel, nous pouvons observer que la dimension transnationale commence bien avant la réalisation de ses deux longs métrages, et qu'il a toujours visé une carrière internationale. Un retour sur les débuts de sa carrière nous paraît alors nécessaire pour comprendre son rapport au système national et mettre en lumière des liens qu'ils entretiennent avec la France.

Né au Vietnam en 1976, Phan Đăng Di fait ses études en cinéma à l'Université de Théâtre et de Cinéma de Hanoï – la seule école de cinéma dans le Nord du pays disponible à ce jour (une deuxième est installée dans le Sud, à Hô Chí Minh-Ville) – pendant la seconde moitié de la décennie 1990. Il s'agit d'une période où le cinéma vietnamien est profondément en crise avec la fermeture des salles et la montée de la télévision. Lors d'un entretien, le réalisateur se rappelle que son accès au cinéma se limite à quelques films en VHS autorisés par la censure, tout en soulignant le rôle transformateur du contact avec le cinéma français à travers les *Cahiers du cinéma* offerts par l'ambassade de France à son école :

Je regardais les photos, demandais aux francophones de traduire... C'est ainsi que j'ai découvert des cinéastes comme Satyajit Ray ou Ingmar Bergman, dont les films n'auraient pas passé la censure. J'ai, par exemple, vu la célèbre scène d'automutilation de Cris et Chuchotements, de Bergman... en photo dans les Cahiers. Une chance qu'ils n'aient pas été censurés.<sup>1</sup>

Cette affinité avec le cinéma français sera revendiquée à maintes reprises par le réalisateur, offrant ainsi un argument important à sa légitimation en France. Surtout, elle confirme sa rupture avec le cinéma national et l'influence prédominante des cinématographies étrangères dans sa formation.

La relation entre Phan Đăng Di et le national, c'est-à-dire l'État vietnamien, tourne essentiellement autour du problème de la censure. Après ses études, comme il ne veut pas s'orienter vers la production télévisuelle comme la plupart de ses collègues, il se voit proposer une poste de secrétaire au Département du Cinéma grâce à un professeur pour des missions liées à l'attribution des subventions et à la censure. Cette première expérience professionnelle le confronte directement à des limites imposées par l'État sur la liberté de création et lui confirme la nécessité de trouver une voie alternative pour faire du cinéma, en dehors des studios d'État – explique-t-il lors d'un

---

<sup>1</sup> PHAN Đăng Di, in *Le Monde*, *op. cit.*



entretien<sup>1</sup>. Quittant le département, il devient enseignant en histoire du cinéma et en écriture de scénario à son ancienne université. Il y rencontre des collègues étrangers qui lui donnent des conseils sur les moyens d'obtenir des financements internationaux et particulièrement français<sup>2</sup>.

Ses échanges avec les pays occidentaux se poursuivent et atteint un véritable tournant lorsque Phan Đăng Di rencontre le cinéaste franco-vietnamien Trần Anh Hùng à Hanoï en 2003, qui va dorénavant l'accompagner dans sa carrière indépendante en l'encourageant à se lancer dans la réalisation<sup>3</sup>. N'ayant écrit jusqu'alors que les scénarios (il est diplômé en tant que scénariste), il réalise alors son premier court-métrage *Lotus*, sélectionné au Festival de Clermont-Ferrand 2006. L'année suivante, grâce au soutien technique et financier de la Fondation Ford et à l'aide de Trần Anh Hùng, il a pu réaliser son deuxième court métrage *When I Am 20* avec une équipe professionnelle et le présenter à la Mostra de Venise 2008 où il est retenu pour la sélection officielle. Ce film exemplifie la trajectoire qu'il va dorénavant adopter. Traitant du thème de la prostitution et montrant des scènes sexuelles, ce court métrage est le signe précurseur d'une cinématographie « sensuelle » que Phan va poursuivre dans ses longs métrages, ainsi que des problèmes de censure auxquels il est sans cesse confronté. En revanche, la sélection dans un festival de référence lui dote d'une certaine reconnaissance et marque de manière définitive l'inscription de sa carrière dans une dimension transnationale, avec le démarrage de ses deux scénarios de longs métrages à la même année – *Vertiges* et *Bi, n'aie pas peur !*.

### 3.2. Parcours des films

Nous pouvons aisément remarquer à partir du Tableau 1 que les trois films *Vertiges*, *Bi, n'aie pas peur!* et *Mékong Stories* sont portés par une même productrice française de la société Acrobates Films, avec les équipes techniques composées plus ou moins des mêmes professionnels français. Ce détail est révélateur des liens transnationaux qui se tissent dans le processus de production de ces films, et suggère l'existence d'un réseau informel de professionnels qui se constitue autour des projets de films indépendants au Vietnam.

Développé d'un scénario de fin d'études de Phan Đăng Di, *Vertiges* est réalisé par Bùì Thạc Chuyên, dont le court métrage *Course de nuit* remporte le Troisième prix de la Cinéfondation en 2000. Selon sa productrice française Claire Lajoumard, cette première coproduction de Acrobates

---

<sup>1</sup> PABLO Elisabeth et LE Thi Thuong, « Phan Đăng Di, jeune voix du cinéma vietnamien », réalisé le 16 février 2014 au Festivals des Cinémas d'Asie de Vesoul, publié sur le site de la Fondation maison des sciences de l'homme [En ligne] URL :

[https://www.canal-u.tv/video/fmsh/entretien\\_avec\\_phan\\_dang\\_di\\_jeune\\_voix\\_du\\_cinema\\_vietnamien.31973](https://www.canal-u.tv/video/fmsh/entretien_avec_phan_dang_di_jeune_voix_du_cinema_vietnamien.31973)

<sup>2</sup> PHAN Đăng Di, in *Le Monde*, op. cit.

<sup>3</sup> GAFFEZ Fabien, entretien avec le réalisateur, archives de la Semaine de la Critique, 2010 [En ligne]. URL : [http://archives.semainedelacritique.com/EN/films/2010/2010\\_comp\\_bidung.php](http://archives.semainedelacritique.com/EN/films/2010/2010_comp_bidung.php), consulté le 8 mars 2018.

Films avec le Vietnam lui a sensibilisé à l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes vietnamiens<sup>1</sup>, ce qui a fortement déterminé son intérêt futur pour Phan Đăng Di et son engagement substantiel dans ses projets.

Par ailleurs, *Vertiges* a assumé un rôle de pionnier dans l'utilisation de nouveaux procédés techniques de fabrication. L'intervention des techniciens français dans la production de ce film relève essentiellement de la production du son et de la post-production image et son – compétences qui manquent encore au Vietnam au seuil des années 2010, comme l'indique Phan Đăng Di à propos de la production de son premier film<sup>2</sup>. Cette situation peut être confirmée par le témoignage de Claire Lajoumard selon lequel *Vertiges* est le premier film à être tourné en son direct au Vietnam. « Il fallait donc qu'une équipe française vienne pour le tournage avec tout le matériel », explique la productrice<sup>3</sup>. Cependant, les membres clés de l'équipe technique – la chef monteuse Julie Béziau ainsi que les ingénieurs du son Arnaud Soulier, Franck Desmoulin et Roman Dymny – habitent déjà à Hanoi et sont en contact avec le réalisateur Bùì Thạc Chuyên. Ces trois derniers se collaborent régulièrement et vont ensuite travailler sur les longs métrages de Phan. C'est d'ailleurs Julie Béziau, choisie par Phan pour monter *Bi, n'aie pas peur !*, qui met en contact le réalisateur avec la productrice de Acrobates Films.

Les initiatives entreprises par le Festival de Cannes constituent un autre point essentiel de la carrière transnationale de Phan Đăng Di et plus précisément de la trajectoire de son premier film. Ainsi, *Bi, n'aie pas peur !* est accompagné du stade de développement à celui de la diffusion par différents acteurs œuvrant dans le cadre du festival : sélectionné à l'Atelier de la Cinéfondation en 2008, le film est montré en première mondiale à la Semaine de la Critique en 2010 puis reçoit le soutien de l'ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa diffusion). Si la participation à l'Atelier ouvre au réalisateur la porte à la coproduction internationale, la sélection dans une section parallèle de Cannes et les récompenses obtenus dans ce cadre lui permet d'accéder à un public professionnel et de jouir d'une forte légitimité en France.

Organisé depuis 2005, l'Atelier de la Cinéfondation est une plateforme qui met en relation des professionnels du cinéma (producteurs, distributeurs, directeurs des festivals ou des fonds de soutien) avec des cinéastes du monde entier qui souhaitent rencontrer des partenaires pour finaliser leur projet. Les quinze porteurs de projet sélectionnés doivent avoir trouvé un producteur ainsi que réuni une partie du financement. Les rencontres à l'Atelier peuvent ouvrir aux quinze réalisateurs

---

<sup>1</sup> « Avec *Vertiges*, notre première coproduction avec ce pays, j'ai compris qu'il y avait une jeune génération de cinéastes qui avaient beaucoup à transmettre sur leur société, une société que nous ne connaissons pas », note de la productrice Claire-Agnès Lajoumard, site de *Comme au cinéma*, URL : <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/vertiges,139777-note-84387>, consulté le 4 mai 2018.

<sup>2</sup> Entretien avec le réalisateur, dossier de presse de *Bi, n'aie pas peur !*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Note de la productrice, *op. cit.*

sélectionnés les opportunités de trouver des financements internationaux ou des investissements de coproducteurs étrangers, et donc d'accélérer le passage à la réalisation. Phan Đăng Di vient à l'Atelier de 2008 avec 60 000 € d'investissement privé au Vietnam apporté par Henri Tran Anh Dung, le frère de Trần Anh Hùng, sous la requête de ce dernier, et un prix de la Busan Film Commission d'un montant de 10 000 USD<sup>1</sup>. C'est dans ce cadre qu'il rencontre le directeur du Festival de Berlin, qui lui propose d'envoyer son scénario au festival pour obtenir une aide du World Fund Cinema, et sa future coproductrice française Claire Lajoumard. La sélection à l'Atelier de la Cinéfondation joue ainsi un rôle incontournable en l'aidant à multiplier les sources de financements supplémentaires et à accéder à la coproduction internationale.

La coproduction avec une société française amène d'ailleurs un vrai effet de levier de l'aide. Selon l'analyse de Jean Roatta, « la présence d'un producteur français qui portera les financements, traitera avec une banque française spécialisée sur la base d'un système d'escompte très élaboré, et travaillera avec des sociétés françaises de postproduction, garantit l'achèvement du film et sécurise les exportateurs français qui distribueront le film à l'étranger »<sup>2</sup>. C'est ainsi que *Bi, n'aie pas peur !* se voit offrir l'opportunité de trouver des financements complémentaires en France, dont nous avons expliqué les fonctionnements dans la partie II.2. La productrice, misant sur la qualité artistique du projet et la curiosité pour le cinéma vietnamien<sup>3</sup>, réussit à obtenir un préachat de l'ARTE France, l'aide à la production du Fonds Sud Cinéma et, enfin, l'aide à la post-production de la Région Île-de-France.

### 3.3. Rapport au national

Si notre analyse se propose de mettre en exergue la participation des acteurs et institutions étrangers et plus spécifiquement français à la fabrication des films de Phan Đăng Di afin de rendre compte de leur dimension transnationale, il nous paraît cependant important de reconnaître que le réalisateur ne se retrouve pas entièrement dans un rapport de dépendance à l'égard de la France, ce qui est la perspective adoptée par Raphaël Millet (voir *supra*, p.21). Comme l'affirme le réalisateur, le recours au soutien technique et financier étranger relève plutôt d'une stratégie de production qui lui garantit la liberté et l'indépendance artistique vis-à-vis du système national (de l'État mais aussi du marché)<sup>4</sup>. Cette position stratégique se manifeste par exemple par la création de sa propre société

---

<sup>1</sup> DRAGIC Anel, « Interview de Phan Đăng Di et Nguyen Ha Phong pour *Bi, n'aie pas peur !* » (propos recueillis), *East Asia*, 28 mars 2012, [En ligne]. URL : <http://eastasia.fr/2012/03/28/interview-de-phan-dang-di-et-nguyen-ha-phong-pour-bi-naie-pas-peur/>, consulté le 4 mai 2018.

<sup>2</sup> ROATTA Jean, *op. cit.*, p.37

<sup>3</sup> « J'étais persuadée de pouvoir trouver un financemen en France, c'était un très beau scénario, extrêmement visuel. Ses courts métrages démontraient un talent réel. Et puis que connaît-on du cinéma vietnamien ici ? J'ai aussi misé sur la curiosité, celle que j'avais eue », note de la productrice, dossier de presse de *Bi, n'aie pas peur !*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Entretien au Festival de Vesoul, *op. cit.*

de production et son association à d'autres réalisateurs indépendants vietnamiens dans un rapport d'entraide. Ainsi, *Bi, n'aie pas peur !* est porté du côté vietnamien par la société VBlock Media, créée par la réalisatrice Nguyễn Hoàng Điệp<sup>1</sup> avec Phan Đăng Di et Phạm Quang Minh, le directeur du film. Cette société se positionne en tant qu'un studio indépendant « dont la vocation principale est de produire des films d'art et essai »<sup>2</sup>. Ensuite, *Mékong Stories* est produit par DNY Vietnam Productions, une société créée par Phan lui-même, qui soutient actuellement des projets de film d'art et essai suivant le modèle de coproduction internationale.

Le tableau 2 ci-dessus montre d'ailleurs que la part de financement du producteur vietnamien a évolué du premier au deuxième film : si *Bi, n'aie pas peur !* est principalement financé par la France, les investissements vietnamiens pour *Mékong Stories* l'emportent nettement sur d'autres sources de financement. Bien que nous ne disposions pas de plus amples informations sur la production des films, les éléments que nous venons de relever confirment, dans une certaine mesure, que le réalisateur s'engage dans la coproduction avec ses propres moyens.

**Tableau 2. Financements des films (source : Conseil régional d'Île-de-France)<sup>3</sup>**

<i>Bi, n'aie pas peur !</i> (2010)		<i>Mékong Stories</i> (2015)	
Producteur	100 000 €	DNY Vietnam Productions	170 199 €
Coproducteur	121 692 €	Busse & Halberschmidt	74 000 €
ARTE France	180 000 €	Acrobates Films (numéraire et participation)	12 607 €
Fonds Sud Cinéma (aide à la production)	130 000 €	Aide au cinéma du monde - aide à la finition	50 000 €
Région Île-de-France (aide à la finition)	54 000 €	Région Île-de-France - aide après réalisation	48 000 €
		Hubert Bals Fund	60 000 €
		OIF <sup>4</sup>	15 000 €
<b>Total (budget estimé)</b>	<b>598 191 €</b>	<b>Total (budget estimé)</b>	<b>429 806 €</b>

<sup>1</sup> Diplômée de l'Université de Théâtre et de Cinéma de Hanoi, Nguyễn Hoàng Điệp s'affirme aujourd'hui, avec Bùì Thạc Chuyen et PHAN Đăng Di, comme des figures principales de la première génération de réalisateurs indépendants du Vietnam après le *doi moi*. Après son court-métrage *Lundi, Mercredi, Vendredi* sélectionné au Short Film Corner du Festival de Cannes 2012, elle réalise et produit en 2014 son premier film *Flapping in the Middle of Nowhere* en coproduction avec la France, l'Allemagne et le Norvège, qui remporte le prix FEDEORA à la Semaine de la Critique de la Mostra de Venise 2014.

<sup>2</sup> Site du Festival des 3 Continents de Nantes : <http://www.3continents.com/fr/individu/16933/>

<sup>3</sup> Nous avons reproduit les plans de financements des films tels qu'ils sont communiqués dans deux Rapports pour la commission permanente du Conseil régional d'Île-de-France, publiés en octobre 2010 et en avril 2015. Site de la Région d'Île-de-France : <https://iledefrance.fr>

<sup>4</sup> Organisation internationale de la Francophonie, qui gère le Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud.

Par ailleurs, nous pouvons observer que le réalisateur ne se coupe pas complètement du public national, puisque son premier film est sorti au Vietnam en mars 2011. Selon lui, la reconnaissance apportée par le Festival de Cannes a pour effet de déclencher un vif intérêt chez la presse vietnamienne<sup>1</sup> et lui ouvre la porte à l'exploitation dans les circuits de distribution dominants au Vietnam, c'est-à-dire dans le système des salles multiplexes. La notoriété du Festival de Cannes permet également à Phan Đăng Di de trouver sa légitimité auprès des autorités vietnamiennes et d'obtenir l'approbation pour la diffusion du Département du Cinéma, à condition que toutes les scènes de sexe et de nudité soient retirées. Toutefois, le réalisateur révèle que la version intégrale de *Bi, n'aie pas peur !* est déjà portée à la connaissance du public à travers les DVD piratés<sup>2</sup>.

De même, *Mékong Stories* n'est pas exempté de la censure de l'État, qui lui retire une minute. Cependant, c'est le marché qui constitue l'obstacle majeur à sa distribution cette fois-ci. Lors d'un entretien avec *Le Monde*, Phan constate ses difficultés à convaincre les exploitants vietnamiens de sortir son deuxième film, regrettant que « le public vietnamien s'est tellement habitué à un cinéma de pur divertissement... Je ne corresponds pas à leur cible »<sup>3</sup>.

Méconnu par le public national et entravé à tous les stades de la filière cinématographique à l'intérieur de son pays, le réalisateur continue à se tourner vers la France pour trouver des espaces de diffusion pour ses films ainsi qu'un appui symbolique et moral. Il confie ainsi, en 2010, que la sélection à la Semaine de la Critique représente pour lui « le sentiment d'être compris »<sup>4</sup>, expliquant que la France est un pays où sa conception du cinéma est partagée<sup>5</sup>. Il rejoint par là le sentiment de compréhension et d'appartenance observé par Michel Reilhac chez les cinéastes de la « communauté transnationale » du cinéma indépendant, sentiment dont ces derniers peuvent se sentir dépourvus dans leurs propres pays<sup>6</sup>. Ces affirmations nous invitent à nous placer du côté de la France afin de comprendre la manière dont les films de Phan Đăng Di y sont reçus. C'est la question de la réception critique que nous proposons d'aborder dans la troisième partie du mémoire.

---

<sup>1</sup> Dossier de presse de *Bi, n'aie pas peur !*, *op. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> PHAN Đăng Di, in *Le Monde*, *op. cit.*

<sup>4</sup> PHAN Đăng Di, in GAFFEZ Fabien, *op. cit.*

<sup>5</sup> Dossier de presse de *Bi, n'aie pas peur !*, *op. cit.*

<sup>6</sup> REILHAC Michel, *op. cit.*, p.17

### III. Analyse des discours

Par la projection en première mondiale de *Bi, n'aie pas peur!* à la Semaine de la Critique (SC) en 2010, Phan Đăng Di entre officiellement sur la scène internationale du cinéma indépendant. S'adressant au réalisateur lors d'un entretien effectué à cette occasion, Fabien Gaffez – critique de la revue *Positif* et sélectionneur de la SC – l'appelle « un cinéaste vietnamien indépendant »<sup>1</sup>. L'ACID, qui lui attribue un soutien avec le CCAS dans le cadre de la SC, l'identifie comme un représentant du « renouveau du cinéma vietnamien »<sup>2</sup> : évoqué en dehors de son contexte (voir *supra*, p.25), le terme « renouveau » laisse supposer l'existence d'un mouvement cinématographique associé au réalisateur. Le parcours festivalier de sa première œuvre se poursuit en France avec la présentation en hors-compétition au Festival des 3 Continents de Nantes 2010 et l'obtention du Grand Prix du Jury au Festival Premiers Plans d'Angers 2011 en tant que long métrage français concourant dans la compétition officielle. Les comités de sélection de ces deux festivals vont jusqu'à rattacher le réalisateur à une « nouvelle vague » du cinéma vietnamien<sup>3</sup>.

Ces différentes appellations permettent d'apporter un gage de qualité à un réalisateur venu d'un pays peu connu faisant ses premiers pas à l'international, tout en cherchant à susciter l'intérêt quant à la nouveauté de son cinéma. La pénétration en France de Phan Đăng Di bénéficie ainsi de l'accompagnement de tout un réseau d'acteurs du champ cinématographique français constitué entre autres de programmeurs, de sélectionneurs et de professionnels du cinéma qui, par leur choix, leurs statuts, leurs compétences et leurs discours, apportent son film sur le marché et lui attribuent une forte valeur symbolique en l'inscrivant dans la catégorie du cinéma indépendant ou cinéma d'auteur. Sortis en France respectivement en 2012 et en 2016, *Bi, n'aie pas peur!* et *Mékongs Stories* sont d'ailleurs classés « art et essai » par le CNC<sup>4</sup> et distribués dans le circuit des salles appartenant à ce classement.

Ce contexte de diffusion détermine le cadre de référence et les critères de jugement par rapport auxquels la qualité des films est évaluée par les critiques français, qui entretiennent parfois des affiliations avec les festivals. Le rôle déterminant des festivals et des critiques français dans la définition de l'identité et dans l'existence même des films du Sud est déjà souligné par Raphaël

---

<sup>1</sup> Archives de la Semaine de la Critique, *op. cit.*

<sup>2</sup> Dépliant de présentation de *Bi, n'aie pas peur!*, site de l'ACID, URL : <https://www.lacid.org/fr/films-et-cineastes/films/bi-n-aie-pas-peur>, téléchargé le 13 avril 2018.

<sup>3</sup> Catalogues de festival : *Festival des 3 Continents, Nantes, 32, 2010 : cinémas d'Afrique, d'Amérique Latine et d'Asie, du 23 au 30 novembre 2010* / Festival des 3 continents. Nantes : Festival des 3 continents, 2010 ; *Premiers plans, Angers, 23, 2011 : 21-30 janvier 2011* / Festival Premiers Plans. [S.l. : s.n.], 2011.

<sup>4</sup> Site du CNC, rubrique Visa et classification : <http://www.cnc.fr/web/fr/rechercher-une-oeuvre/>

Millet<sup>1</sup>. Partageant les interrogations de l'auteur, nous examinerons dans cette partie la construction identitaire du cinéma de Phan Đăng Di au niveau de la production discursive, celle qui s'accomplit en dehors de son espace national. Nous étudierons ainsi les discours critiques français tenus sur ses deux longs métrages lors de leur sélection en festival ou leur sortie en salles. Plus précisément, nous voudrions savoir comment le concept du cinéma d'auteur peut être déployé dans la manière dont les critiques appréhendent et définissent son cinéma. Sous quels angles perçoivent-ils ses films ? Quels procédés mettent-ils en place pour lui construire une identité cinématographique et contribuer à sa légitimation ?

Si Millet manifeste de sérieuses inquiétudes quant à l'identité des films du Sud, nous prendrons du recul par rapport à l'idée selon laquelle l'authenticité ou un certain discours identitaire porté par le film sera remis en cause par la transnationalisation de sa production et de sa réception. Considérant l'identité comme relationnelle et contextuelle, nous nous intéresserons davantage à la manière dont celle-ci se construit dans les contextes qui lui sont propres et peut revêtir des facettes diverses comprenant à la fois l'identité assumée et celle fabriquée par l'Autre. C'est pourquoi nous allons croiser le discours des critiques avec celui du réalisateur. Nous sommes ainsi intéressée à savoir comment certaines démarches de création revendiquées par le réalisateur peuvent correspondre à un idée du cinéma promue par des acteurs français. Nous verrons ainsi que tantôt il adhère au discours des français pour se fabriquer un récit, tantôt il est amené à s'engager dans une négociation identitaire, sans jamais parvenir à un brusque rejet du discours de l'Autre.

---

<sup>1</sup> MILLET Raphaël, « (In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France », *op. cit.*, p.168

# 1. Présentation du corpus discursif

## 1.1. Identification des instances d'énonciation

Notre corpus de l'analyse des discours se compose des critiques sur les films *Bi, n'aie pas peur !* et *Mékongs Stories* publiées dans les revues de cinéma, dans la presse généraliste (quotidienne nationale et hebdomadaire) et sur les blogs des critiques. Une liste de tous les discours retenus peut être consultée dans la deuxième annexe.

Nous allons nous concentrer sur l'espace critique traditionnel en optant pour une sélection restreinte d'articles parus dans les revues de cinéma et dans la presse nationale papier. Des sites de critique en ligne ainsi que la presse régionale et locale ne figurent donc pas dans notre corpus. Ce choix répond à un souci de cohérence dans la constitution du corpus, mais peut également s'expliquer par la légitimité confirmée des revues et de la presse traditionnelle dans leur rôle de prescripteur auprès du public (expert ou non). De plus, le cœur de notre étude n'est pas les discours eux-mêmes mais le cinéma de Phan Đăng Di tel qu'il est construit à travers ceux-ci. Les sources choisies nous apportent donc des indices suffisamment substantiels pour formuler les tendances principales dans la réception critique de son cinéma.

Par ailleurs, nous pouvons établir une distinction entre la critique spécialisée et celle de la presse généraliste. D'une part, la critique pratiquée au sein des revues de cinéma se distingue par leur approche cinéphilique et « auteuriste » qui accorde la priorité à la mise en scène en la traitant comme une expression de la vision du réalisateur. La notion d'auteur est centrale à leur démarche et offre le fil directeur à leur appréciation du film. Nous avons pu trouver au total 5 critiques sur les deux films de Phan Đăng Di, issus de trois titres – *Positif*, *Jeune Cinéma* et *Cahiers du Cinéma*, parmi lesquels l'intérêt porté par *Positif* au réalisateur est le plus significatif. Le parcours professionnel des auteurs qui s'expriment dans ces publications confirment la dimension savante et théorique dans leur approche ainsi que leur volonté de soutenir les films d'un jeune réalisateur inconnu : outre la vocation de critique spécialiste de cinéma, ils sont également auteurs, universitaires (Yann Tobin<sup>1</sup>, Fabien Gaffez, Heike Hurst) et collaborateurs des festivals (Fabien Gaffez<sup>2</sup>, Heike Hurst<sup>3</sup>) ou occupent d'autres professions dans le champ du cinéma. Nous avons également jugé pertinent de compléter ce corpus par deux textes de Jean-Michel Frodon et Cédric

---

<sup>1</sup> Enseignant à l'université Paris Sorbonne. Source : France Culture, URL : <https://www.franceculture.fr/personne-n-t-binh>

<sup>2</sup> Sélectionneur à la Semaine de la Critique et directeur artistique du Festival international du film d'Amiens. Source : site de la Semaine de la Critique, URL : <https://cannes.ofaj.org/la-belle-equipe/>

<sup>3</sup> Professeure à l'université Paris VIII en cinéma allemand et littérature allemande, collaboratrice du Festival du Film Francophone de Tübingen/Stuttgart. Source : Africine, URL : <http://www.africine.org/?menu=fiche&no=2980>



Lépine, publiés sur leurs blogs personnels respectifs. Critiques spécialistes, ils partagent les mêmes démarches que les critiques des revues par leurs statuts professionnels (académique pour Frodon, collaborateur des festivals et rédacteurs pour plusieurs revues cinématographiques pour Lépine) ; dans le même temps, ils assument le rôle de prescripteur directement auprès du public par leurs canaux de communication (blogs hébergés par les magazines généralistes *Slate* et *Mediapart*).

D'autre part, les rubriques de cinéma dans la presse quotidienne généraliste et de la presse hebdomadaire culturelle offre la parole à des journalistes-critiques, qui constituent une autre catégorie d'instance de réception et d'énonciation. S'adressent à un lectorat plus large, la critique de la presse concerne plus directement la consommation des films par le public. Si certains articles se rapprochent de la critique spécialisée par la valorisation de la mise en scène et la reconnaissance de l'auteur, de manière générale, les critiques de la presse restent dans l'univers du film et mettent davantage l'accent sur son intérêt socioculturel. Elles rajoutent ainsi des dimensions supplémentaires à l'identité du réalisateur et de son cinéma. À partir des revues de presse récupérées des archives de la Cinémathèque, nous avons pu recenser 16 critiques de 11 titres différents, dont 6 quotidiens et 5 hebdomadaires. Si la majorité se présente sous forme de note sur les films, nous pouvons retrouver quelques articles plus élaborés dans les grands quotidiens nationaux (*Le Monde*, *Libération*) ou les magazines culturels (*Télérama*).

Nous allons confronter la parole des critiques à celle du réalisateur, exprimée dans les entretiens et les textes de présentation des films. Celui-ci se voit offrir un espace d'expression dans les publications mises à disposition par les émetteurs français pour tenir un discours sur son cinéma. Les entretiens et textes de présentation sur lesquels nous allons nous appuyer proviennent du site de la Semaine de la Critique et des supports promotionnels des films diffusés par les distributeurs (dossiers de presse, bonus de DVD). Les entretiens sont disponibles sous forme de propos recueillis en français ou d'enregistrements vidéos en vietnamien sous-titré/doublé en français. Les textes de présentation sont traduits et édités en français. Le contexte de production des discours et la nature interculturelle de l'échange impliquent l'identification d'un double énonciateur : le réalisateur lui-même, mais également le critique, le programmateur ou le professionnel du cinéma français qui conduit l'entretien ou qui diffuse son texte. Son entretien avec Fabien Gaffez à la SC ou celui dans le dossier de presse de *Mékong Stories*, par exemple, relèvent d'une réelle co-construction de discours puisque le réalisateur est amené à s'exprimer sur les aspects que son interlocuteur français voudrait mettre en avant. Il est parfois difficile de discerner l'énonciateur primaire de certains propos, c'est-à-dire de savoir s'il s'agit d'un point de vue propre au réalisateur ou si celui-ci est en train de construire un discours conforme aux attentes des français.

## 1.2. Évolution de la réception critique

En étudiant l'ensemble des articles retenus dans l'ordre chronologique de leurs dates de parution, nous pouvons observer que l'évolution de l'intérêt porté par les critiques français à Phan Đăng Di et à ses films est concomitante de celle de sa carrière en France. Nous proposons maintenant d'aborder le corpus critique selon une approche diachronique afin de rendre compte de la légitimation progressive du réalisateur.

Lorsque *Bi, n'aie pas peur !* est présenté à Cannes en 2010, le film génère presque uniquement des critiques en ligne (sur les sites de critique de films tels que *Critikat*, *Écran Noir*, *Film de Culte...* ou le site d'actualité culturelle *Evene*), comme en témoigne la revue de presse recensée sur le site du film<sup>1</sup>. Il retient cependant l'attention de deux revues : *Positif* et *Jeune Cinéma*, chacune lui consacre un texte dans leurs notes sur les films à Cannes. Si le texte de Fabien Gaffez dans *Positif* se focalise sur la sensualité de la mise en scène – identifiée comme la marque du réalisateur – en affichant un ton clairement promoteur (« sublime polyptique de portraits de femmes »), dans *Jeune Cinéma*, Heike Hurst restitue simplement son expérience spectatorielle du film en l'abordant sous le mode de la révélation (« suivre Bi et son regard », « Petit à petit, nous découvrons... », « processus intrigant »). La volonté de Fabien Gaffez de promouvoir le réalisateur est compréhensible si l'on considère son rôle de sélectionneur de la Semaine de la Critique : sur la page dédiée à *Bi, n'aie pas peur !* du site de la SC, nous trouvons un portrait de Phan Đăng Di accompagné d'un entretien avec lui, les deux signés par le critique/sélectionneur. L'intérêt pionnier de *Positif* et de *Jeune Cinéma* pour ce film et ce jeune réalisateur qui seraient autrement ignorés peuvent également s'expliquer par le penchant de ces deux revues pour la nouveauté dans la création cinématographique et leur vocation de découverte de nouveaux films et talents – missions d'ailleurs partagées par la Semaine de la Critique<sup>2</sup>. Ainsi, comme en témoigne Yann Tobin, de son vrai nom N. T. Binh, collaborateur de *Positif* depuis 1979 :

Positif s'est toujours attaché à faire connaître des films découverts en festivals et jamais sortis ailleurs [...] Pour certains films, c'est vraiment la critique française, et notamment Positif, qui importe. Notamment les réalisateurs que nous avons découverts et mis pour la première fois de leur vie en couverture<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Acrobates Films, URL : <http://www.bi-lefilm.com/exploitants/revue-de-presse/>.

<sup>2</sup> Créée en 1962 par le Syndicat Français de la Critique de Cinéma, la Semaine de la Critique est une section parallèle de Cannes affichant la mission de « découverte des jeunes talents de la création cinématographique » à travers une programmation sélective de 10 courts et 10 longs métrages. Source : site de la Semaine de la Critique, URL : <http://www.semainedelacritique.com/fr/la-semaine-de-la-critique-et-ses-missions>.

<sup>3</sup> MURILLO Céline, HURAUULT-PAUPE Anne, « « Aller à la pêche aux perles » : entretien avec N. T. Binh (5 mars 2012) », *Revue française d'études américaines*, 2013/2 (n° 136), p. 105-113. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2013-2-page-105.htm>, consulté le 12 avril 2018.

Et pour citer Bernard Chardère, fondateur de *Positif* en 1952, lorsqu'il revient sur sa proposition du titre *Jeune Cinéma* à la revue créée par Jean Delmas en 1964 : « Le concept [...] allant moins vers la jeunesse (des lecteurs) que vers la nouveauté, les trouvailles d'un cinéma à venir, inédit [...] l'idée-force est d'abord de parler, dans ce *Jeune Cinéma* [...] de films véritablement nouveaux, nerveux, contestataires... »<sup>1</sup>.

*Bi, n'aie pas peur !* sortant en salles en mars 2012, Fabien Gaffez lui consacre de nouveau un article dans le numéro d'avril de *Positif* qui reprend le contenu de sa première critique mais en version plus élaborée, occupant une page entière et accompagné d'un titre, des visuels et d'une fiche technique. Une moitié de l'article est dédiée à informer le lecteur sur la biographie du réalisateur en situant l'origine de sa vocation et en retraçant le parcours de son premier film (de l'Atelier de la Cinéfondation 2008, la sélection à Cannes 2010 jusqu'à la distribution par Acrobates Films). Le réalisateur, dont les propos recueillis lors de l'entretien de 2010 sont cités ou intégrés par le critique, est ainsi mieux identifié. Jean-Michel Frodon témoigne également son intérêt pour le film dans un article sur son blog *Projection Publique* : l'introduisant comme « un curieux objet », il le rattache à un « nouveau moment du cinéma vietnamien, et du pays lui-même »<sup>2</sup> tout en faisant le lien à *Vertiges* dont Phan Đăng Di écrit le scénario. Par ailleurs, l'exploitation commerciale apporte à *Bi, n'aie pas peur !* une couverture médiatique plus large avec les critiques publiées dans la presse. La revue de presse de la Cinémathèque en recense 5 articles, le tout sous la forme de brèves notes dans lesquels les journalistes se résument à raconter le synopsis et formuler leurs impressions visuelles, sans faire référence à la récompense du film à Cannes ou s'intéresser au réalisateur.

Le retour de Phan Đăng Di en 2016 avec *Mékong Stories* est accueilli avec des critiques positives et une certaine reconnaissance du réalisateur alors devenu cinéaste confirmé. *Positif* poursuit son soutien pour le réalisateur – le plus substantiel et significatif parmi les revues de cinéma – avec un article de Yann Tobin publié dès la sortie du film. Le critique offre une analyse comparative des deux métrages de Phan en affirmant les progrès accomplis par ce dernier, faisant l'éloge à *Mékong Stories* comme un « remarquable exemple de film d'auteur personnel » qui, par rapport à son premier film, est « plus ambitieux, plus complexe et en tous points plus maîtrisé »<sup>3</sup>. Les critiques de *Positif* sur les deux films de Phan se distinguent ainsi par la focalisation sur le réalisateur et la recherche et la valorisation d'une conception du cinéma propre à lui, traduisant une

---

<sup>1</sup> CHARDÈRE Bernad, « Un titre », *Jeune Cinéma*, n°291, septembre-octobre 2004, mise en ligne le 3 juin 2014, site du Jeune Cinéma [En ligne]. URL : <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article44>, consulté le 14 mai 2018.

<sup>2</sup> FRODON Jean-Michel, « Frisson vietnamien », *Slate – Projection publique* (blog de Frodon), 13 mars 2012, [en ligne] URL : <http://blog.slate.fr/projection-publique/2012/03/13/bi-naie-pas-peur/>, consulté le 14 mai 2018.

<sup>3</sup> TOBIN Yann, « Mékong Stories : L'Authentique et le surréel », *Positif*, n°662, avril 2016, p.41

véritable quête de l'auteur. Le suivi du film après film suggère leur volonté d'intimité avec le réalisateur, un des principes de la politique des auteurs.

*Mékong Stories* reçoit également une critique dans les *Cahiers*, et est très apprécié par Cédric Lépine qui lui consacre un article sur son blog en instituant Phan Đăng Di comme un auteur de cinéma possédant « non seulement un regard mais encore une vision précise de cinéma »<sup>1</sup>. Du côté de la presse, le film donne lieu à une série de 11 critiques, soit le double de celles sur *Bi, n'aie pas peur !*. Les titres se diversifiant, la couverture médiatique s'étend ainsi à tous les grands quotidiens nationaux (*Le Monde*, *Libération*, *Les Échos*), où nous pouvons trouver les articles plus approfondis et plus riches en développements informatifs et analytiques. Nous retrouvons dans ces articles une démarche de mise en valeur de la mise en scène similaire à celle de la critique spécialisée, ainsi qu'une meilleure reconnaissance du réalisateur qui est sorti de l'ignorance après le succès de son premier film.

Dans les parties suivantes, nous examinerons les sources de manière séparées, en distinguant la critique spécialisée (celle des revues de cinéma et des blogs des critiques que nous avons identifiés) des critiques publiées dans la presse généraliste. Nous chercherons à évaluer l'importance de la référence nationale dans la manière dont les films sont introduits et analysés par les critiques : dans quelle mesure l'origine nationale du réalisateur s'impose ou non comme un critère de définition de son cinéma ? Comment le rapport au territoire intervient-il dans la réception critique ? Est-il pris en compte ou oublié au profit de l'analyse esthétique ? Nous dégagerons ainsi, lorsqu'il nous semble pertinent, les aspects relevant de la dimension transnationale ou nationale.

---

<sup>1</sup> LÉPINE Cédric, « Des personnages grains de sable dans le fleuve de la vie », *Mediapart – Le Blog de Cédric Lépine*, 17 octobre 2016, [en ligne] URL : <https://blogs.mediapart.fr/cedric-lepine/blog/171016/des-personnages-grains-de-sable-dans-le-fleuve-de-la-vie>, consulté le 14 mai 2018.

## 2. Analyse du contenu des discours

### 2.1. Les critiques spécialisées

Nous pouvons distinguer trois modes d'identification du territoire national dans les critiques publiées dans les revues de cinéma et sur les blogs des spécialistes. Tout d'abord, les notes de film de *Jeune Cinéma* (2010) et des *Cahiers du Cinéma* (2016), dont le contenu est plus succinct que les autres articles, se concentrent sur l'objet filmique et fournissent peu d'éléments de contextualisation. La critique de *Jeune Cinéma* sur *Bi, n'aie pas peur !* commence en plongeant directement le lecteur dans l'univers du film. Adoptant le point de vue du film, la critique suit le regard du personnage Bi et identifie un récit à la fois très localisé et universel : « un film sur la glace [...] et très concrètement sur une fabrique de glace, lieu que Bi préfère pour se promener »<sup>1</sup>. Dans la critique des *Cahiers* sur *Mékong Stories*, l'espace géographique du film n'est vaguement identifié que par le nom Saïgon et par les éléments du paysage naturel (fleuve, forêt, mangrove, boue), ce qui évoque plutôt un imaginaire exotique.

Ensuite, dans la série des trois articles de *Positif* écrits par Fabien Gaffez et Yann Tobin, c'est le réalisateur qui est mis en lumière, et les films seront abordés comme l'expression singulière de son regard. La dimension transnationale tend à prédominer par la volonté d'inscrire le réalisateur dans un cinéma d'auteur international, mais elle ne l'emporte pas définitivement sur la dimension nationale. Ainsi, la première critique de Fabien Gaffez en 2010 introduit *Bi, n'aie pas peur !* comme un film qui « signe le retour du cinéma vietnamien sur les écrans cannois »<sup>2</sup>. Le territoire national y est évoqué en premier lieu, mais dans un rapport de familiarité avec le spectateur français, suggéré par le terme « retour » qui semble vouloir déconstruire son aspect lointain et inconnu. Mais de quel retour s'agit-il ? La filiation est révélée dans l'article de 2012 par le même auteur, qui dévoile l'origine de la vocation du réalisateur en vue de lui construire un récit légitimant. La référence mutuellement choisie par le réalisateur et le critique français est le cinéaste français d'origine vietnamienne Trần Anh Hùng, qui incarne parfaitement la double appartenance à deux univers culturels et cinématographiques par son identité diasporique et par sa cinématographie<sup>3</sup>. Symbolisant le trait d'union entre le cinéma d'auteur français et le Vietnam, la référence à Trần Anh Hùng rajoute une dimension transnationale à l'identité nationale de Phan Đăng Di. Le critique cite ainsi un témoignage intime livré par le réalisateur lors de leur entretien en 2010 :

---

<sup>1</sup> HURST Heike, *op. cit.*

<sup>2</sup> GAFFEZ Fabien, Cannes 2010 : notes sur les films, *Positif*, n°593-594, juillet-août 2010, p.80

<sup>3</sup> Voir *supra*, p.30-31

Une nuit d'été, il y a presque 17 ans, chez moi, les yeux rivés au petit écran noir et blanc, je suivais la cérémonie de clôture du Festival de Cannes. L'image d'un jeune vietnamien recevant la Caméra d'Or a déclenché une très vive émotion chez le jeune homme que j'étais. J'ai décidé sur le coup d'opter pour le cinéma alors que je m'apprêtais à devenir écrivain.<sup>1</sup>

De même que celui de Fabien Gaffez, l'article de Yann Tobin sur *Mékong Stories* en 2016 commence par la biographie du réalisateur, mais en faisant référence à sa carrière festivalière internationale cette fois-ci, sans mentionner sa nationalité. Le rappel du rôle de révélation de la Semaine de la Critique dans le succès de son premier film permet de le positionner comme un réalisateur de la communauté internationale du cinéma d'auteur. Cette appartenance transnationale est soulignée par sa rupture avec une cinématographie nationale « tirillée entre la censure d'un régime autoritaire et l'ouverture au marché occidental », ainsi que par la comparaison aux premières œuvres de Tsai Ming-liang et de Pasolini<sup>2</sup>. La recherche des similitudes avec des figures connues du cinéma d'auteur offre effectivement un argument de valeur pour consacrer le réalisateur au titre d'auteur. S'inscrivant dans la même démarche que les critiques de *Positif*, Cédric Lépine n'hésite pas à établir, dans sa critique de *Mékong Stories*, les filiations entre le cinéma de Phan Đăng Di et Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul ou encore la figure de proue du Nouveau cinéma taiwanais Hou Hsiao-hsien<sup>3</sup>. Le réalisateur lui-même revendique l'influence directe de Tsai Ming-liang sur sa manière de filmer les espaces urbains et de représenter la ville dans son deuxième film<sup>4</sup>. Si ce rapprochement se fonde principalement sur le langage universel du cinéma, il convient de noter que les cinéastes choisis comme référence sont tous issus des pays d'Asie (de l'Est ou du Sud-Est). La dimension transnationale renvoie ici à une appartenance continentale associée à une entité territoriale partiellement désignée par l'imaginaire occidental.

Enfin, Jean-Michel Frodon et Cédric Lépine témoigne un intérêt visiblement plus important pour l'espace national de production des films. Intitulé « Frisson vietnamien », l'article de Frodon mentionne en premier lieu le pays d'origine de *Bi, n'aie pas peur !*, puis la cinématographie nationale (« Quelque chose est en train d'arriver, et on ne sait pas ce que c'est [...] Au Vietnam [...] Dans le cinéma vietnamien »<sup>5</sup>) avant de révéler l'objet principal de ses propos – le film, alors traité comme un représentant de cette dernière. Dans une démarche similaire mais avec une moindre intensité, Cédric Lépine rappelle l'ancrage de *Mékong Stories* dans un contexte socio-économique bien précis (« se situe dans cette époque charnière du Vietnam qui, après l'embargo levé sur le pays par les Etats-Unis, se voit ouvert à l'économie de marché mondiale [...]») et souligne l'intérêt du

<sup>1</sup> PHAN Đăng Di, in GAFFEZ Fabien, *op. cit.*

<sup>2</sup> TOBIN Yann, *op. cit.*

<sup>3</sup> LÉPINE Cédric, *op. cit.*

<sup>4</sup> PHAN Đăng Di, interview bonus, in *Mékong Stories*, DVD, réalisé par Phan Đăng Di. Memento Films, 2016.

<sup>5</sup> FRODON Jean-Michel, *op. cit.*

film donnant à voir cette réalité sociale nationale (« interroge la perspective de tout un pays »<sup>1</sup>). Cependant, si Frodon s'attache à appréhender *Bi, n'aie pas peur !* selon une logique nationale, le reste de l'article de Lépine va se concentrer sur la démarche singulière du réalisateur sans établir aucune filiation avec le cinéma national.

Le travail formel ressort comme l'intérêt principal du cinéma de Phan Đăng Di, souvent au point de reléguer au second plan le sujet du film. Les articles de *Positif* se présentent ainsi clairement comme les portraits visant la promotion du réalisateur en accordant la priorité aux questions de cinéma, notamment à la mise en scène comme le regard de l'auteur-réalisateur. Épousant le point de vue du réalisateur qu'il cite régulièrement pour illustrer ses propos, Gaffez construit réellement un texte à deux voix dans son article de 2012. Une moitié de l'article se consacre ainsi à élaborer un style cinématographique distinctif à Phan dont la particularité peut se résumer en un mot : la sensualité. Ainsi, le critique déploie tout son répertoire de vocabulaire sur le sens pour décrire les procédés visuels mis en place par le réalisateur, qui « opte pour une mise en scène sensualiste, où l'esprit naît de la chair », ou encore, « compose une image sensuelle, où les corps se dénudent à mesure que les paysages s'embrassent ». Le réalisateur se voit doté de son propre langage artistique, un « grammaire » qui « découle directement des sensations qu'il transcrit à l'écran »<sup>2</sup>.

La sensualité ne caractérise pas seulement la forme du film mais définit également la construction même du récit – le critique parle ainsi d'un « récit sensoriel » – et le processus de création. Comme révélé par Phan lors de son entretien avec Gaffez, il a conçu le scénario de *Bi, n'aie pas peur !* comme « une esquisse » avec peu de dialogues. Au lieu de raconter une histoire avec un schéma narratif classique et d'exposer des motivations psychologiques de ses personnages, il privilège les sensations « difficiles à expliquer »<sup>3</sup>. Afin de concrétiser cette vision, il recherche volontairement la sensualité chez les comédiens dès le casting et s'efforce de la faire ressortir lors du tournage, effectué en pleine période de canicule au Vietnam : « [...] la sueur qui colle à la peau, qui trempe les vêtements est bien réelle. Ceux qui vivent dans les pays tropicaux connaissent cette sensation naturellement érotique »<sup>4</sup>.

Partageant cette quête de l'auteur, le discours de Tobin concerne plus directement le réalisateur que le film ou son arrière-plan social. La dimension autobiographique retient particulièrement l'attention du critique jusqu'à être identifiée comme le thème même du film : à partir du récit d'un apprenti photographe, Vu, le film traite, selon Tobin, « de cette démarche créatrice » et s'offre comme « la mise en abyme déterminée de son art par un réalisateur qui, après s'être cherché,

---

<sup>1</sup> LÉPINE Cédric, *op. cit.*

<sup>2</sup> GAFFEZ Fabien, *op. cit.*

<sup>3</sup> PHAN Đăng Di, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

parvient ici à maturité »<sup>1</sup>. Il s'agit effectivement d'une intention affichée par le réalisateur, qui confie que « Ce film correspond à ma jeunesse, quand je rentrais à l'université, je découvrais la vie d'adulte »<sup>2</sup>, tandis que le personnage Vu est basé sur ses années d'étude à l'école de cinéma, où il faisait de la photographie<sup>3</sup>. Bien que le film se situe dans un contexte socio-économique précis (le début des années 2000, période suivant le *doi moi* marquée par d'importantes mutations sociales et culturelles liées à la libéralisation économique et l'ouverture du Vietnam à l'Occident), cet ancrage temporel est davantage traité dans sa dimension personnelle, en lien avec la vie du réalisateur, que historique.

La lecture de *Mékong Stories* par Tobin repose essentiellement sur une fascination visuelle pour le travail formel de Phan Đăng Di, notamment la représentation des espaces urbains et de la nature (« impressionnante forêt de Can Gio ») et des jeux de lumière (« splendeur » nocturne), le tout constituant « une véritable magie formelle »<sup>4</sup>. Ce regard esthétisant s'applique même à une scène de viol, où la victime est décrite par le critique avec un vocabulaire purement artistique et interprétée selon des références chrétiennes : « le corps recroquevillé et couvert de boue [...], pétrifiée comme une statue de glaise, renvoie au calvaire du héros inhibé »<sup>5</sup>. Or la boue, dans cette scène en particulier, est chargée d'une forte connotation locale : s'inspirant d'un jeu traditionnel consistant à capter les aiguilles dans la boue, le réalisateur l'utilise ici pour signifier la procréation<sup>6</sup>. Bien évidemment, cette signification demeure trop occulte pour être décodée par un spectateur français qui, face à l'absence d'explications culturelles, est obligé de s'appuyer sur son propre système de références symboliques.

Si cette exaltation de la qualité visuelle du film relève de la volonté du critique de mettre en valeur la mise en scène du réalisateur, elle résulte également du caractère non-narratif et laconique du récit dans les films de Phan Đăng Di, qui fournissent peu d'informations au spectateur étranger pour les interpréter par d'autres moyens que par l'image. Comme le remarque Jean-Michel Frodon à propos de *Bi, n'aie pas peur !* dans lequel les histoires des différents membres d'une famille s'entrevêchent, « nous manquons de clés pour identifier le statut de cette famille, comprendre de quoi elle vit ou d'où elle vient », d'autant plus que le réalisateur « ne cesse de recomposer ses personnages [...] selon des enjeux différents »<sup>7</sup>. Cet hermétisme narratif n'est pourtant pas perçu comme un défaut par le critique, qui va axer ses jugements sur son expérience visuelle du film.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> PHAN Đăng Di, *op. cit.*

<sup>3</sup> PHAN Đăng Di, entretien, dossier de presse de *Mékong Stories*, Memento Films, 2016 [En ligne]. URL : <http://distribution.memento-films.com/film/infos/71>, téléchargé le 16 novembre 2017.

<sup>4</sup> TOBIN Yann, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> PHAN Đăng Di, *op. cit.*

<sup>7</sup> FRODON Jean-Michel, *op. cit.*



Ainsi, à partir d'un sentiment de constant étonnement que provoque chez lui par des « irrégularités esthétiques » (« brusqueries de montage », « espaces soudain ouverts », « inattendues embardées vers une lande déserte » ou encore « trouées déstabilisantes »), Frodon fait l'éloge à l'audace formelle du réalisateur en soulignant que « Ce n'est pas ce que filme Phan, mais c'est dans sa manière de filmer ». Quant à *Mékong Stories*, le film fait l'objet d'une lecture formelle sophistiquée d'une critique des *Cahiers* qui apprécie en particulier son travail de montage « s'autorisant des écarts hors toute nécessité narrative »<sup>1</sup>, qui permet de construire avec habileté un récit décentralisé traitant de plusieurs personnages et des rapports charnels et émotionnels entre eux. La fonction narrative du montage dans *Mékong Stories* est également soulignée par Cédric Lépine, qui la qualifie d'un « savant art » de réunir « avec intelligence les divers parcours individuels »<sup>2</sup>.

Concernant les aspects thématiques, la critique savante a tendance à relever des thèmes universels sous-jacents à des situations (apparemment) banales du récit, ce qui rejoint les intentions du réalisateur. Pour l'illustrer, la critique de *Jeune Cinéma* décrit *Bi, n'aie pas peur !* comme un « film sur les sensations », ainsi que « des sentiments, des craintes, des désirs [...] sur ce que les personnages cachent à eux-mêmes et aux autres »<sup>3</sup>, tandis que *Mékong Stories*, en plus d'être une histoire de la jeunesse, est identifié par Cédric Lépine comme un film sur l'amour<sup>4</sup>. La volonté de Lépine d'analyser à partir des intentions du réalisateur est manifeste. Interprétant les motifs de la nature dans *Mékong Stories* (la forêt de la mangrove, la boue), le critique y reconnaît la référence à « un environnement humain enraciné dans une nature ancestrale », ce qui peut être lu comme une reformulation de Phan Đăng Di lorsqu'il explique son recours aux éléments naturels : « La boue est particulièrement enracinée dans la culture vietnamienne. Nous sommes un peuple qui cultive le riz, et cela ne se fait pas ailleurs que dans la boue »<sup>5</sup>. Si la sensibilité à l'égard de la culture locale permet de valoriser certaines spécificités culturelles négligées au profit de l'analyse esthétique, il arrive cependant aux critiques d'attribuer aux films une prise de position politique ou des significations sociologiques pourtant nullement revendiquées par le réalisateur. Ainsi, Fabien Gaffez offre une lecture de *Bi, n'aie pas peur !* comme un portrait de femmes dressé à partir de l'opposition entre les personnages masculins et féminins, concluant que Phan Đăng Di « émancipe ces femmes du désir masculin, livrant [...] une vision à la fois poétique et politique de la société vietnamienne »<sup>6</sup>. La dimension nationale resurgit en ce que le réalisateur et/ou le film est traité comme représentatif de son pays d'origine, même si les thèmes identifiés par le critique (le rapport

---

<sup>1</sup> BUI Camille, Cahier critique : notes sur d'autres films, *Cahiers du Cinéma*, n°721, avril 2016, p.59

<sup>2</sup> LÉPINE Cédric, *op. cit.*

<sup>3</sup> HURST Heike, *op. cit.*

<sup>4</sup> PHAN Đăng Di : « Le personnage principal de ce film est l'amour. Et en fait, pour pouvoir décrire l'amour, il me faut plusieurs personnages. », *op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> GAFFEZ Fabien, *op. cit.*

homme-femme, la condition féminine) relèvent des questions universelles. De même, après avoir livré une lecture fortement visuelle et impressionniste de *Bi, n'aie pas peur !*, Frodon revient au paradigme national en considérant que le caractère contradictoire du film sera une projection du Vietnam lui-même, pays déchiré entre la pauvreté, l'héritage de la guerre et du communisme et le capitalisme occidental. Ces contradictions sont également évoquées par Heike Hurst de *Jeune Cinéma*, mais de manière plus subtile. S'affranchissant de l'approche cinéphilique vers la fin de son texte pour s'intéresser à la dimension sociopolitique de *Bi, n'aie pas peur !*, la critique confronte les représentations occidentales dominantes du Vietnam (« alors que nous voyons dans l'avion bombes, napalms, enfants qui hurlent et femmes en détresse ») au regard local de Bi (qui « y voit tranquillement l'arrivée de touristes et de business », référence à la mondialisation et aux changements économiques qui traversent le Vietnam) afin de mettre en lumière « un passé qui a changé, mais qui n'est pas toujours travaillé ». Cette mise en perspective historique permet de faire la part belle à la nouveauté et à la contemporanéité du film et à son potentiel de renouveler le regard porté par l'Autre sur le Vietnam.

## 2.2. Les critiques dans la presse généraliste

Comme nous l'avons remarqué dans la description du corpus, les critiques publiées dans la presse généraliste se constituent majoritairement des notes sur les films. Dans cette forme, l'attention portée par le critique au réalisateur ou au contexte socioculturel du film est secondaire à celle au contenu cinématographique, ou même absente. À l'exception de *Télérama*, qui présente *Bi, n'aie pas peur !* comme un « surprenant long métrage venu du Vietnam »<sup>1</sup> en précisant qu'il a été censuré au Vietnam – le registre de l'étonnement vise sans doute à ramener la curiosité du public pour un film venu « d'ailleurs » –, l'identification du territoire national reste faible et ne dépasse pas généralement les informations fournies dans le synopsis (Hanoï, Saïgon, début des années 2000). Les critiques se limitent à se prononcer sur les aspects formels du film et en offrent une évaluation subjective basée sur leur expérience de spectateur souvent d'ordre visuel ou sensoriel. Nous pouvons remarquer un recours abondant au discours descriptif pour rendre compte de l'atmosphère du film en mettant l'accent sur les signes de la tropicalité (« corps en sueur, écrasé par la chaleur moite de la saison des pluies »<sup>2</sup>, la forêt, la boue, les pluies, les liquides) ou pour livrer les sensations provoquées par l'image. La sensualité est ainsi unanimement ressentie comme le trait distinctif des deux films :

« sa sensualité tropicale » (Le Canard Enchaîné, 14/03/2012)

« la sensualité débordante » (L'Humanité, 14/03/2012)

---

<sup>1</sup> MORICE Jacques, *Télérama*, 14 mars 2012

<sup>2</sup> *Ibid.*

« érotisme étonnant » (Le Monde, 14/03/2012)  
« image à forte teneur érotique » (Télérama, 14/03/2012)  
« images sensuelles » (Le Canard Enchaîné, 20/04/2016)  
« explosion de sensualité » (Les Échos, 20/04/2016)  
« sensualité à son comble » (L'Humanité, 20/04/2016)  
« sensualité torride » (Les Inrockuptibles, 20/04/2016)

Dans ces descriptions, le lexique des sens est fortement mobilisé, composé surtout d'adjectifs (« liquoreux et flottant, à la fois fluide et insaisissable, sensuel, voire érogène »<sup>1</sup>, « impressionniste, fluide, presque liquide »<sup>2</sup>) mais aussi de verbes (« on mange, on vomit, on pisse face caméra »<sup>3</sup>). La référence au monde naturel dans ce vocabulaire sensoriel est marquante, traduisant l'attrait pour un état originaire ou « organique » (l'adjectif revient plusieurs fois) de l'existence humaine éprouvée à travers les films. Le sentiment d'enchantement (« son style envoûte »<sup>4</sup>) et une certaine ineffabilité traversent le récit visuel dressé par les critiques. La tendance à l'exotisme est considérable.

Nous retrouvons ainsi une correspondance entre la critique spécialisée et celle de la presse généraliste dans leur approche esthétique centrée sur les propriétés visuelles du film. Les critiques sur *Mékong Stories* dans *L'Obs*, *Télérama* et *Le Monde* se rapprochent plus particulièrement de la critique savante, en affirmant la supériorité de la mise en scène par rapport au sujet (« L'enjeu [...] réside moins dans les histoires qu'il met en scène que dans les sensations [...] »<sup>5</sup>) et en traitant la sensualité comme caractéristique de la démarche créatrice du réalisateur (« La sensualité guide l'agencement et la teneur des scènes »<sup>6</sup>). Thomas Sotinel du *Monde*, par exemple, expose clairement les intentions artistiques du réalisateur concernant le travail visuel (« ses images qui véhiculent autant que la lumière et les formes la touffeur et les odeurs d'une ville ») et la construction narrative non-linéaire (« Les séquences ne sont pas disposées de façon à constituer une progression dramatique »<sup>7</sup>). Il est aussi le seul critique à évoquer le titre original *Cha và con và...* (sous lequel le film est présenté au Festival de Berlin, en anglais : *Big Father, Small Father and Other Stories*<sup>8</sup>) qui révèle un thème recherché par le réalisateur mais qui passe complètement inaperçu aux critiques français : la filiation. En effet, bien que *Mékong Stories* se présente comme un film sur la jeunesse et l'amour, c'est la question de la filiation qui offre le point de départ au projet de film, selon l'introduction de la note d'intention de Phan Đăng Di : « Qu'est-ce qui peut

<sup>1</sup> RAUGER Jean-François, *Le Monde*, 14 mars 2012

<sup>2</sup> MORICE Jacques, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> GUICHARD Louis, « Mékong Stories Phan Đăng Di », *Télérama*, 23 avril 2016, p.51

<sup>5</sup> M. P., *L'Obs*, 21 avril 2016, p.108-109

<sup>6</sup> GUICHARD Louis, *op. cit.*

<sup>7</sup> SOTINEL Thomas, « 'Mékong Stories' : le long du fleuve, une jeunesse à la dérive », *Le Monde*, 20 avril 2016

<sup>8</sup> Site du Festival de Berlin :

[https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2015/02\\_programm\\_2015/02\\_Filmdatenblatt\\_2015\\_201508904.php#ab=boulevard](https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2015/02_programm_2015/02_Filmdatenblatt_2015_201508904.php#ab=boulevard)

bien pousser un homme à refuser d'être père alors que cela est si important en Asie et notamment au Vietnam ? Cette question m'a obsédé pendant 14 ans. »<sup>1</sup> Il s'agit à la fois d'une préoccupation personnelle du réalisateur et d'un sujet de société. Cependant, *Mékong Stories* ne se positionne pas comme une œuvre à dominante sociologique. La question que s'est posé le réalisateur sert plutôt de prétexte pour explorer les problèmes personnels, les émotions, les états subjectifs et d'interroger la place de l'individu dans le monde, comme en témoigne le reste de sa note d'intention.

Nous en arrivons de nouveau à la question de la localité du film et du point de vue du réalisateur, qui n'est ni définitivement revendiquée par celui-ci, ni complètement abandonnée au profit d'une analyse purement esthétique du côté de la critique. La dimension nationale est surtout notable dans les critiques sur *Mékong Stories* publiées dans les grands quotidiens nationaux tels que *Le Monde*, *Libération* ou encore *Les Échos*. Cet intérêt accru pour le territoire national peut d'abord s'expliquer par la présence même du territoire dans le titre sous le nom du fleuve « Mékong ». Faisant écho à l'imaginaire français sur l'ancienne Indochine, le titre instaure une certaine familiarité avec le public français et favorise l'identification de l'origine géographique du film. Par ailleurs, à la différence de *Bi, n'aie pas peur !*, *Mékong Stories* est présenté comme bien ancré dans un contexte historique précis traversé par d'importantes mutations socioculturelles au Vietnam, ce qui déclenche l'intérêt pour son arrière-plan social. Le réalisateur est également mieux connu après le succès de son premier film : tous les trois articles des journaux cités ci-dessus consacrent ainsi un paragraphe à présenter son parcours (Semaine de la Critique, Festival de Berlin).

La persistance du cadre national s'exprime dans ces critiques de deux manières. D'une part, les journalistes se montrent davantage intéressés par le contexte socio-économique dans lequel se déroule le film que par ses aspects formels. C'est notamment le cas des critiques de *Libération* et des *Échos*<sup>2</sup>, dans lesquelles l'identification très précise des lieux de tournage (Hô Chi Minh Ville, province de Tiên Giang, forêt de mangrove à Càn Giò, « ancienne cachette des soldats vietminh pendant la guerre » – détail repris de l'entretien avec Phan dans le dossier de presse du film) suggère une démarche journalistique autour du film. S'agissant d'articles d'opinion dans les quotidiens généralistes, ces textes tendent à traiter le film comme une source d'information sur la société vietnamienne. Ainsi, le mode narratif domine dans l'article des *Échos*, qui s'attache à décrire en détail les différentes pistes narratives du film tout en les mettant en rapport avec le contexte du pays (pays en mutation, pauvreté, avènement de la société de consommation). Le film est apprécié comme « un intéressant témoignage documentaire » par lequel le réalisateur « nous

---

<sup>1</sup> Dossier de presse de *Mékong Stories*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Cette approche est aussi conforme à la ligne éditoriale d'un quotidien spécialisé dans l'actualité économique.

ouvre les portes de son pays »<sup>1</sup>. De même, dans la critique de *Libération*, l'évaluation sous le prisme socio-politique l'emporte nettement sur l'objet cinéma. Si Didier Péron discute d'un ton péjoratif le travail visuel de Phan Đăng Di, qualifiant son film d'« images léchées », il semble pourtant apprécier l'intérêt du film à dévoiler un « arrière-plan pour le moins scabreux »<sup>2</sup> en exploitant la politique de limitation de la fécondité mise en place par le gouvernement vietnamien à cette époque (où les jeunes hommes acceptent de faire une vasectomie en échange d'une petite somme d'argent). Ce détail, bien qu'étant secondaire dans le film, est également porté au premier plan dans les critiques du *Monde*, de *L'Obs* et de *Télérama* comme étant représentatif des épreuves auxquelles la jeunesse de cette époque est confrontée.

D'autre part, les critiques peuvent envisager une compréhension du film en faisant appel à des connaissances existantes sur le Vietnam du public français. L'article du *Monde* propose comme accroche l'évocation des représentations du Mékong dans le cinéma occidental en lien avec le passé colonial et la guerre (« le fleuve qui mène au cœur des ténèbres (...) dans *Apocalypse Now* ») tout en reconnaissant l'intérêt de *Mekong Stories* à construire un nouveau regard sur la modernité du Vietnam car il « fait surgir sur l'écran une réalité toute neuve au cinéma »<sup>3</sup> longtemps dominé par les représentations occidentales. Le critique rejoint ici la perspective adoptée par Heike Hurst dans *Jeune Cinéma* qui confronte également la modernité du point de vue de *Bi, n'aie pas peur !* aux images usées et enlisées dans le passé du Vietnam tel qu'il est connu en Occident. Cet intérêt pour la dimension nationale joue alors en faveur de l'identité du film en contribuant à déconstruire le côté exotique associé à la sensualité de ses images.

### 2.3. Synthèse de l'analyse des discours

Nous avons commencé l'analyse des discours critiques en partant sur l'hypothèse d'une opposition entre la critique savante des revues de cinéma et des spécialistes et la critique de la presse généraliste, en supposant que la dimension transnationale sera plus pertinente dans la critique spécialisée, et que la dimension nationale, en revanche, s'applique davantage aux critiques publiées dans la presse. Or il s'avère que les films de Phan Đăng Di, en général, ne suscitent pas de nets clivages entre ces deux catégories. En général, les critiques misent leur réception sur les aspects formels des films : le jugement esthétique formulé à partir de l'expérience visuelle et sensorielle des films ressort comme le mode d'appréhension principal. Le cinéma de Phan Đăng Di est ainsi défini comme un cinéma « sensuel » fondé sur les sensations et le beau travail formel. Cette réception peut s'expliquer, d'une part, par l'absence de paroles et d'intrigues dans son cinéma, ce qui risque de les

---

<sup>1</sup> COPPERMAN Annie, « Mékong Stories : Avoir vingt ans à Saïgon », *Les Échos*, 20 avril 2016

<sup>2</sup> PÉRON Didier, « Peinte trinité vietnamienne », *Libération*, 20 avril 2016, p.29

<sup>3</sup> SOTINEL Thomas, *op. cit.*

rendre hermétiques à un public étranger. Les sensations constituent ainsi un élément « transnational » dans le sens où elles permettent une réception « directe » et dépassent les barrières linguistiques et culturelles. Mais l'intérêt des critiques pour les qualités visuelles des films est aussi en accord avec la démarche créatrice du réalisateur qui affiche une recherche esthétique forte. Considérant que « le style visuel d'un film, même s'il sert évidemment le récit, doit aussi raconter sa propre histoire »<sup>1</sup>, il accorde en effet la priorité à la forme du film, comme en témoigne cette anecdote de tournage de *Mékong Stories* : fasciné par les formes créées par les racines des mangroves, il a persisté à y tourner le film malgré les conditions naturelles extrêmement difficiles qui lui ont presque coûté l'abandon de l'équipe. Enfin, l'appréciation du travail formel, surtout lorsqu'elle ne s'arrête pas aux impressions mais s'accompagne de l'analyse filmique, traduit la volonté des critiques à élever le réalisateur au titre d'un auteur de cinéma en faisant l'éloge de sa mise en scène. Il s'agit d'une approche cinéphilique « universaliste » qui se focalise sur l'objet filmique en reléguant au second plan ses significations socioculturelles. C'est principalement le cas de la critique savante des revues de cinéma et des spécialistes. Cette approche correspond ainsi à la dimension transnationale dans la construction de l'identité cinématographique du réalisateur en ce qu'elle l'inscrit dans un cinéma d'auteur international. Dans ce sens, la critique spécialisée se distingue de la critique de la presse par leur fonction de validation de la démarche créatrice du réalisateur en tant qu'auteur de cinéma.

La déconstruction narrative dans le cinéma de Phan Đăng Di ne reçoit pourtant pas l'adhésion unanime chez les critiques. Un critique, Vincent Ostria, se montre particulièrement frustré par les procédés narratifs utilisés par Phan, les traitant comme une faiblesse et un obstacle à la compréhension du film : sur *Bi, n'aie pas peur !*, il regrette les « pistes narratives avortées »<sup>2</sup>, un film « trop embryonnaire » qui « manque de liant, et tout bêtement de dialogues »<sup>3</sup> ; la même déception est témoignée à l'égard de *Mékong Stories*, jugé « encore plus insaisissable tant la narration suit plusieurs pistes à la fois »<sup>4</sup>. En résultat, le critique se sent « extérieur » au récit dont les détails lui « échappent ». La dimension transnationale est ainsi remise en cause par la difficulté du spectateur étranger à comprendre les films sans posséder les informations permettant d'éclairer leurs contextes socioculturels.

L'universalité des thèmes et l'intimité du récit perçues par la plupart des critiques renvoie également à une dimension transnationale dans la réception du cinéma de Phan Đăng Di. Cette lecture correspond effectivement au discours affirmé par le réalisateur qui se préoccupe davantage

---

<sup>1</sup> PHAN Đăng Di, *op. cit.*

<sup>2</sup> OSTRIA Vincent, *L'Humanité*, 14 mars 2012

<sup>3</sup> OSTRIA Vincent, *Les Inrockuptibles*, 14 mars 2012

<sup>4</sup> OSTRIA Vincent, *L'Humanité*, 20 avril 2016

des questions personnelles et s'intéresse plus à explorer les états émotionnels des individus qu'à traiter les sujets de société. Cependant, les intentions du réalisateur sont plurielles et peuvent revêtir les dimensions fortement locales. Certains éléments thématiques sont ainsi occultés, comme la question de la violence latente dans la société vietnamienne qui traverse tous les deux films, révélée par le réalisateur lors d'un entretien pour *Bi, n'aie pas peur !* :

La violence peut se cacher derrière les faits, mais elle peut apparaître tout d'un coup comme ça. C'est une réalité parce que le Vietnam n'a jamais vécu la paix pendant longtemps. Il y avait toujours la guerre, mais même dans la vie moderne, la vie contemporaine, la violence est encore là. [...] Dans mon prochain film je voudrais parler de cela, de la violence qui apparaît de nulle part et qui détruit tout<sup>1</sup>.

Les dimensions transnationale et nationale cohabitent ainsi au sein même du discours du réalisateur qui doit conjuguer la localité de son point de vue et de ses matières filmiques et ses aspirations cinématographiques (artistiques, esthétiques), surtout lorsque ce discours est énoncé à partir des supports de communication diffusés par les distributeurs tels que le dossier de presse. Cette coexistence se retrouve également au sein des discours critiques, dont certains adoptent une approche socio-politique et culturelle du film en privilégiant sa nationalité comme un élément déterminant de la réception. Dans cette approche que nous pouvons qualifier de « différentialiste », les critiques mettent l'accent sur les particularités culturelles du film et l'interprètent en le restituant dans leur espace national. Le réalisateur est ainsi traité comme porteur de l'identité nationale, et le film comme un témoignage de la société de son pays d'origine. Cette approche est plus marquante dans les articles publiés dans les quotidiens sur *Mékong Stories*. Elle illustre la manière dont le cadre national persiste et gagne en pertinence lorsque le réalisateur sort du champ cinématographique pour s'insérer dans un espace médiatique plus large.

---

<sup>1</sup> Phan Đăng Di, interview bonus, in *Bi, n'aie pas peur !*, DVD, réalisé par Phan Đăng Di. Acrobates Films, 2013.

# Conclusion

Lorsque l'on vient « d'ailleurs », on est souvent amené à se créer un récit identitaire afin d'être reconnu par l'Autre. Dans notre parcours personnel traversé par les rencontres interculturelles, nous avons été tentée plusieurs fois de nous construire ce récit, puis d'y résister, de peur de ne reproduire que des récits dominants existants. Cependant, sans cette mise en discours de soi, on n'existerait pas aux yeux de l'Autre. Cela résume les risques mais également la nécessité que nous avons perçu de nous engager dans ce travail de recherche. Si notre mémoire propose une étude de la construction discursive de l'identité, il peut également s'envisager comme une mise en discours elle-même de notre objet de recherche – le cinéma indépendant vietnamien, représenté ici par le cinéma de Phan Đăng Di.

Le titre « Film vietnamien, coproduction française » annonce la double appartenance territoriale qui constitue la spécificité des films de Phan Đăng Di : s'ils peuvent être catalogués comme vietnamiens par la nationalité du réalisateur et des acteurs, ainsi que par leur langue et leur lieu de tournage, cette identité nationale devient problématique lorsqu'on s'intéresse à leurs conditions de production, c'est-à-dire les sources de financement, les agents impliqués dans la production, la circulation du réalisateur et du projet de film, ainsi que les lieux de diffusion. En quoi ces films relèvent-ils (ou non) du cinéma vietnamien ? Dans quelle mesure pourrions-nous parler d'un cinéma « transnational » ?

Dans ce mémoire, nous avons adopté le paradigme transnational pour étudier la construction de la cinématographie d'un réalisateur par-delà de son espace national. Nous avons pris soin à adopter une approche critique au concept du transnational en prenant en compte du contexte national de production, des rapports du réalisateur au territoire national et de la référence à ce territoire dans la réception critique de ses films en France. La perspective transnationale est envisagée comme un processus définissant même notre méthodologie et la structure de notre analyse, qui se déplace sans cesse entre les deux territoires et les différents points de vue, en refusant un regard unidimensionnelle sur notre objet d'étude. Notre mémoire se structure ainsi comme une « déterritorialisation » progressive allant du contexte national de production à la réception française, sans jamais abandonner le territoire national dans son rapport à la fois complémentaire et conflictuel avec le transnational. Nous avons ainsi choisi de nous situer du point de vue de la production cinématographique, en prenant les films dans leurs contextes et le réalisateur comme le point de référence et d'interférence de toutes ces dynamiques.



Nous sommes partie sur l'hypothèse du cinéma de Phan Đăng Di comme un cinéma transnational et co-construit avec la France. Il convient maintenant de vérifier cette hypothèse, au terme de notre analyse, à deux niveaux choisis comme champs d'observation. L'analyse des contextes de production, en exposant l'intervention des éléments transnationaux dans l'industrie cinématographique du Vietnam et dans la formation du réalisateur, mais aussi son positionnement par rapport au système politique (la censure) et au marché du cinéma national, confirme sa rupture avec le cinéma national. La perspective transnationale est profondément liée au contexte de la mondialisation et à un moment déterminant dans l'histoire du Vietnam contemporain – la politique du renouveau et la libéralisation économique, qui entraîne par la suite la privatisation du secteur du cinéma et son ouverture aux investissements étrangers, le retour des cinéastes de la diaspora et le tissages des liens entre les professionnels vietnamiens et européens. D'autre part, il s'agit d'un cinéma développé sous l'influence française et favorisée par les politiques publiques françaises de soutien au cinéma. Le cinéma de Phan Đăng Di est à la fois soutenu en tant que « cinéma du monde » dans le cadre d'une politique extérieure visant la défense de la diversité culturelle contre l'hégémonie américaine, et en tant que cinéma indépendant ou de création s'inscrivant dans une communauté internationale de cinéma d'auteur dont la France offre une référence. Du point de vue de la production, le cinéma de Phan Đăng Di peut réellement considéré comme un cinéma transnational.

Au niveau des discours, l'implication de la France dans la construction et la définition de son cinéma devient plus manifeste avec l'effort des festivals et des critiques de le légitimer comme un auteur de cinéma. La dimension transnationale se traduit dans la réception critique à travers l'accent mis sur les aspects formels de son cinéma, et plus spécifiquement sur son côté sensuel et visuel, qui permet au spectateur d'apprécier ses films dans un intérêt purement cinématographique. Dans le même temps, la dimension nationale resurgit dans la volonté des critiques (souvent de la presse quotidienne) à traiter les films comme un témoignage sur la société vietnamienne en axant leur interprétation sur le contexte socio-économique et culturel du Vietnam. Les deux dimensions transnationale et nationale cohabitent dans la réception critique française, et le cinéma de Phan Đăng Di peut être perçu et défini comme plus ou moins national selon l'objectif des critiques et le support dans lequel ils s'expriment.

Les choix méthodologiques et du corpus nous ont amenée à traiter la dimension transnationale dans le cinéma de Phan Đăng Di selon une perspective principalement française. Or, comme nous l'avons précisé dans l'introduction, l'internationalisation du cinéma indépendant vietnamien ne s'effectue pas uniquement en France. Le tableau 1 (p.39) montre d'ailleurs l'implication des acteurs de plusieurs pays dans la production et le financement des films de Phan Đăng Di. Par ailleurs, si

Michel Reilhac identifie l'hégémonie hollywoodienne comme le principal antagoniste du cinéma d'auteur transnational, il convient de reconnaître que dans le contexte vietnamien, le réalisateur indépendant s'oppose également à d'autres formes de domination telles que le contrôle d'un État autoritaire. Il nous semble donc nécessaire, dans les recherches futures, de nous distancier de ce centrisme français en ouvrant notre perspective sur les politiques culturelles menées par d'autres pays participant à la production du cinéma indépendant vietnamien, et en nous interrogeant davantage sur la généalogie entre ce dernier et le cinéma national.

Le mémoire a débuté sur une déterritorialisation, prenant comme le point de départ le territoire d'arrivée de son cinéma. Nous souhaiterions maintenant terminer sur son éventuelle reterritorialisation dans le territoire d'origine. Comme nous avons vu dans le cas de *Bi, n'aie pas peur !*, la visibilité internationale joue un rôle stratégique en favorisant la diffusion du film à l'intérieur du Vietnam. Par ailleurs, après avoir recueilli les succès à l'étranger, le réalisateur cherche à s'ancrer de nouveau dans le territoire national en créant sa propre société de production ou une plateforme professionnelle locale appelée « Autumn Meeting ». Organisée depuis 2013 avec la participation de Trần Anh Hùng, cette plateforme est dédiée à la découverte et le soutien de nouveaux talents cinématographiques vietnamiens et asiatiques. Cette plateforme propose des rencontres avec des professionnels du cinéma internationaux, l'attribution des financements à travers la remise des prix ainsi que des ateliers. La volonté de réapproprier les modèles de production étrangers et de se tourner vers les réseaux régionaux promet ainsi une plus grande autonomie du cinéma indépendant vietnamien dans les années à venir.

En attendant, les réalisateurs indépendants vietnamiens continuent à suivre le modèle de la coproduction internationale en s'appuyant sur des circuits et des financements étrangers. Pour en témoigner, trois projets de films ont été sélectionnés ces deux dernières années aux Ateliers de la Cinéfondation de 2017 et 2018, dont le projet *Culi Never Cries* de Phạm Ngọc Lân produit par Phan Đăng Di et *Glorious Ashes* de Bùi Thạc Chuyên, réalisateur de *Vertiges* (2009). Ces initiatives confirment que Phan Đăng Di est loin d'être un cas isolé et l'étude de l'internationalisation du cinéma indépendant vietnamien a le potentiel de se constituer comme un projet de recherche, dont ce travail est envisagé comme une étape exploratoire.

Une autre sujet de recherche qui nous semble prometteur est l'étude des relations cinématographiques entre la France et le Vietnam, étant donné l'ancienneté des coproductions franco-vietnamiennes qui remontent au début des années 2000 et la diversité des contextes de production (films d'État, films des cinéastes la diaspora). L'analyse de l'évolution de la réception critique des films vietnamiens en France se présente ainsi comme une piste d'analyse pertinente.

# Bibliographie

## Ouvrages

DUMONT, Philippe et GORMLEY, Kristie (dir.), *Vietnamese cinema / Le cinéma vietnamien*. Asian Connection, Lyon: Asiaexpo, 2007

DUONG Lan Phuong, *Treacherous Subjects: Gender, Culture, and Trans-Vietnamese Feminism*, Temple University Press, 2012

FRODON Jean-Michel, *La projection nationale*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998

FRODON Jean-Michel (dir.), *Au Sud du cinéma : films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine* (dir. Jean-Michel Frodon), Paris, Cahiers du cinéma, Arte édition, 2004

MARIE Michel, *La Nouvelle Vague : une école artistique*, 3<sup>e</sup> édition, Armand Colin, 2009

The Vietnam Film Archives Hanoi, *30 years of Vietnam's cinema art*, Hanoi, 1983

## Chapitres d'ouvrages

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. *Chapitre I. La nouveauté et la latino-américanité dans le projet du Nouveau cinéma latino-américain* In : *Le nouveau cinéma latino-américain : (1960-1974)* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015 [En ligne]. URL : <http://books.openedition.org/pur/41838>, consulté le 03 mai 2018.

EZRA Elizabeth et ROWDEN Terry, « General Introduction : What is Transnational Cinema ? », in *Transnational Cinema : The Film Reader* (dir. Elizabeth Ezra et Terry Rowden), London : Routledge, 2006, p.1-12

HJORT Mette, « On the Plurality of Cinematic Transnationalism. » in *World Cinemas, Transnational Perspectives* (dir. Natasa Durovicova et Kathleen Newman), London : Routledge/American Film Institute, 2010, p.12-33

MEIRESONNE Bastien, « Cinéma au Vietnam et au Cambodge : raisons d'état de la (difficile) renaissance des cinémas vietnamien et cambodgien », in Antoine Coppola (dir.) (2008). *Cinéma d'Asie orientale*. CinémAction n°128 (08/2008), Corlet p.173-178.

MILLET Raphaël, « L'indépendance dans le champ du pouvoir. Une question éminemment politique. », in *Cinéma et (in)dépendance, une économie politique* (dir. Laurent Creton), Presses de la Sorbonne Nouvelle, IRCAV, Paris, Université Paris 3, 1998, p.39-48.

MILLET Raphaël, « (In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France » in *Cinéma et (in)dépendance, une économie politique* (dir. Laurent Creton), Presses de la Sorbonne Nouvelle, IRCAV, Paris, Université Paris 3, 1998, p.141-178

REILHAC Michel, « L'internationale du cinéma indépendant », in *Au Sud du cinéma : films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine* (dir. Jean-Michel Frodon), Paris, Cahiers du cinéma, Arte édition, 2004, p.17-21

RUEDA Amanda, « 'Qualité internationale' et 'enquête identitaire' : le lieu d'énonciation dans les cinémas d'Amérique Latine », in *Cinéma et identités collectives : actes du 3e Colloque de Sorèze (Tarn)* (textes réunis et présentés par Pierre Arbus et Franck Bousquet), Paris, Éditions Le Manuscrit, 2006, p.184-185.

SHAW Deborah, « Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema' », in *Contemporary Hispanic Cinema : Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (dir. Stephanie Dennison), Woodbridge : Tamesis, 2013, p.47-65

## Articles de périodiques

BERRY Chris, « What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation », *Transnational Cinemas*, vol. 01, n°02, 2010 [En ligne]. Récupéré à l'adresse : <https://sites.ualberta.ca/~vrutato/Sarli-Bo%20Research/55556856.pdf>, consulté le 30 avril 2018.

CAPONE Stefania, « A propos des notions de globalisation et de transnationalisation », *Civilisations* [En ligne] 2004/01 (n°51) [En ligne]. URL : <http://civilisations.revues.org/634>, mis en ligne le 06 janvier 2009, consulté le 6 janvier 2018.

HIGBEE Will, « Le cinéma maghrébin vu de l'autre côté de la Méditerranée : cinéma transnational / transnational / diasporique », *Africultures*, vol. 03, n°89-90, 2012 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2012-3-page-102.htm>, consulté le 30 avril 2018.

HIGBEE Will et LIM Song Hwee, « Concepts of transnational cinema : towards a critical transnationalism in film studies », *Transnational Cinemas*, vol. 01, n°01, 2010 [En ligne]. Récupéré à l'adresse : <http://thedigitalsilkroute.com/images/references/transnational-film1.pdf>, consulté le 30 avril 2018.

HIGSON Andrew Douglas, (2016) « Contribution to Austin Fisher and Iain Robert Smith, 'Transnational Cinemas: A Critical Roundtable' », *Frames Cinema Journal*, vol.9, avril 2016 [En ligne]. URL : <http://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/#ahigson>, consulté le 30 avril 2018.

MATTELART Tristan, « Les théories de la mondialisation culturelle : des théories de la diversité », *Hermès, La Revue*, vol.02, n°51, 2008, p.17-22 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2008-2-page-17.htm>, consulté le 30 avril 2018.

MURILLO Céline et HURAUULT-PAUPE Anne, « « Aller à la pêche aux perles » : entretien avec N. T. Binh (5 mars 2012) », *Revue française d'études américaines*, 2013/2 (n° 136), p. 105-113. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2013-2-page-105.htm>, consulté le 12 avril 2018.

PENG Hsiao-yen, « *Auterism and Taiwan New Cinema* », in *Journal of Theater Studies*, vol.01, 2012, p.125-148 [En ligne]. Récupéré à l'adresse : <http://theatre.ntu.edu.tw/journal/text/pdf/09/09-5.pdf>, consulté le 30 avril 2018.

RUEDA Amanda, « Festival de cinéma : Médiations et construction de *Territoires imaginaires* », in *Culture et Musées*, n°14, 2009. L'écriture du patrimoine (dir. Cécile Tardy), p.149-171 [En ligne]. URL : [http://persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2009\\_num\\_14\\_1\\_1512](http://persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2009_num_14_1_1512), consulté de 16 novembre 2017.

TRAN Hai Hac, « Une nouvelle vague dans le cinéma vietnamien », *Perspectives France-Vietnam : bulletin trimestriel de l'Association d'amitié franco-vietnamienne*, n°86, juillet 2013 [En ligne]. Récupéré à l'adresse : <https://www.diendan.org/sang-tac/une-nouvelle-vague-dans-le-cinema-vietnamien>, consulté le 8 mars 2018.

## **Revue de cinéma**

CHARDÈRE Bernad, « Un titre », *Jeune Cinéma*, n°291, septembre-octobre 2004, mise en ligne le 3 juin 2014, site du *Jeune Cinéma* [En ligne]. URL : <http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article44>, consulté le 14 mai 2018.

TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, p.15-29.

TRUFFAUT François, « Ali Baba et la 'politique des auteur' », *Cahiers du cinéma*, n°44, février 1955, p.45-47.

# Références des sources citées

## Entretiens avec Phan Đăng Di

DRAGIC Anel, « Interview de Phan Đăng Di et Nguyen Ha Phong pour *Bi, n'aie pas peur !* » (propos recueillis), *East Asia*, 28 mars 2012, [En ligne]. URL : <http://eastasia.fr/2012/03/28/interview-de-phan-dang-di-et-nguyen-ha-phong-pour-bi-naie-pas-peur/>, consulté le 4 mai 2018. *Propos recueillis en français.*

GAFFEZ Fabien, entretien avec le réalisateur, archives de la Semaine de la Critique, 2010 [En ligne]. URL : [http://archives.semainedelacritique.com/EN/films/2010/2010\\_comp\\_bidung.php](http://archives.semainedelacritique.com/EN/films/2010/2010_comp_bidung.php), consulté le 8 mars 2018. *Propos recueillis en français.*

LUCIANI Noémie, « Phan Đăng Di, cinéaste : 'J'étais un rêveur, je le suis encore' » (propos recueillis), *Le Monde*, 20 avril 2016. *Propos recueillis en français.*

PABLO Elisabeth et LE Thi Thuong, « Phan Đăng Di, jeune voix du cinéma vietnamien », réalisé le 16 février 2014 au Festivals des Cinémas d'Asie de Vesoul, publié sur le site de la Fondation maison des sciences de l'homme [En ligne] URL : [https://www.canal-u.tv/video/fmsh/entretien\\_avec\\_phan\\_dang\\_di\\_jeune\\_voix\\_du\\_cinema\\_vietnamien.31973](https://www.canal-u.tv/video/fmsh/entretien_avec_phan_dang_di_jeune_voix_du_cinema_vietnamien.31973), consulté le 16 novembre 2017. *En vietnamien.*

SOULIER ARNAUD, entretien avec le réalisateur, dossier de presse de *Bi, n'aie pas peur !*, Acrobates Films, 2012 [En ligne]. URL : <http://www.bi-lefilm.com/>, téléchargé le 16 novembre 2017. *Propos recueillis en français.*

Entretien avec le réalisateur, dossier de presse de *Mékong Stories*, Memento Films, 2016 [En ligne]. URL : <http://distribution.memento-films.com/film/infos/71>, téléchargé le 16 novembre 2017. *Propos recueillis en français.*

Interview bonus, in *Bi, n'aie pas peur !*, DVD, réalisé par Phan Đăng Di. Acrobates Films, 2013. *En vietnamien, sous-titré en français.*

Interview bonus, in *Mékong Stories*, DVD, réalisé par Phan Đăng Di. Memento Films, 2016. *En vietnamien, doublé en français.*

## Supports promotionnels des films

Site du film *Bi, n'aie pas peur !* : <http://www.bi-lefilm.com/>

Site du film *Mékong Stories* : <http://distribution.memento-films.com/film/infos/71>

Dépliant de présentation de *Bi, n'aie pas peur !*, site de l'ACID, 2010 [En ligne]. URL : <https://www.lacid.org/fr/films-et-cineastes/films/bi-n-aie-pas-peur>, téléchargé le 13 avril 2018.

Note de la productrice Claire Lajouard, dossier de presse de *Bi, n'aie pas peur !*, Acrobates Films, 2012 [En ligne]. URL : <http://www.bi-lefilm.com/>, téléchargé le 16 novembre 2017.

Note d'intention du réalisateur, dossier de presse de *Mékong Stories*, Memento Films, Memento Films, 2016 [En ligne]. URL : <http://distribution.memento-films.com/film/infos/71>, téléchargé le 16 novembre 2017.

Note de la productrice Claire Lajouard, *Comme au cinéma*, URL : <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/vertiges,139777-note-84387>, consulté le 4 mai 2018.

## Articles journalistiques

NGO Phuong Lan, « Xây dựng ngành Điện ảnh thành ngành Công nghiệp Văn hóa mũi nhọn của Việt Nam » (Le cinéma comme l'industrie culturelle de pointe du Vietnam) [En ligne] *Thế giới Điện ảnh* (Le Monde du Cinéma), 18 février 2018, [En ligne]. URL : <http://thegioidienanh.vn/xay-dung-nganh-dien-anh-thanh-nganh-cong-nghiep-van-hoa-mui-nhon-cua-viet-nam-21021.html>, consulté le 8 mars 2018.

TRAN Dinh Thanh Lam, « Vietnam : Gritty Reality Film Makes Industry Sit up », *Inter Press Service*, 26 avril 2003 [En ligne]. URL : <http://www.ipsnews.net/2003/04/arts-weekly-vietnam-gritty-reality-film-makes-industry-sit-up/> (nous traduisons), consulté le 8 mars 2018.

« Vietnam : pour Tran Anh Hung, la censure 'bride' un cinéma prometteur (Entretien) », *AFP Infos Mondiales*, 29 août 2008, récupéré sur Europresse le 7 novembre 2017.

LECERF Pierre-Emmanuel, « Soutenir la vraie coproduction » (propos recueillis par Patrice Carré), *Le film français*, supplément au n°3691, 22 avril 2016, p.7.

## **Documents institutionnels**

« Strategy to develop Vietnamese film industry to 2020, vision 2030 (Prime Minister's Decision 2156/QĐ-TTg dated November 11, 2013) » [En ligne]. Site de l'UNESCO : <https://en.unesco.org/creativity/policy-monitoring-platform/strategy-develop-vietnamese-film>, consulté le 8 mars 2018.

ROATTA Jean, Avis sur le projet de loi de finances pour 2011 (n°2824) – Tome I : Actions extérieures de l'État. Rayonnement culturel et scientifique, Assemblée Nationale, 2010

Plaquette « Les 25 ans du Fonds Sud Cinéma », CNC, 2009

Le guide pratique des aides du CNC, CNC, 2014

Guide de l'ACM Distribution, CNC, juin 2017

Guide de l'Aide aux Cinémas du Monde, CNC, juillet 2017

HUCHON Jean-Paul, *Rapport pour la commission permanente du conseil régional : octobre 2010*, Conseil régional d'Île-de-France

HUCHON Jean-Paul, *Rapport pour la commission permanente du conseil régional : avril 2015*, Conseil régional d'Île-de-France

## **Catalogue de festivals**

*Festival des 3 Continents, Nantes, 32, 2010 : cinémas d'Afrique, d'Amérique Latine et d'Asie, du 23 au 30 novembre 2010* / Festival des 3 continents. Nantes : Festival des 3 continents, 2010

*Premiers plans, Angers, 23, 2011 : 21-30 janvier 2011* / Festival Premiers Plans. [S.l. : s.n.], 2011



## Sitographie

Allociné : <http://www.allocine.fr/>

IMDb : <https://www.imdb.com/>

Site de l'ACID : <https://www.lacid.org/>

Site d'Arte France : <http://pro.arte.tv/>

Site de l'Atelier Varan : <http://www.ateliersvaran.com/fr/dans-le-monde-atelier/ateliers-au-vietnam>

Site du Bureau des droits d'auteur du Vietnam (Copyright Office of Vietnam) : <http://cov.gov.vn/>

Site de la Cinéfondation : <http://www.cinefondation.com/fr/>

Site du CNC : <http://www.cnc.fr/>

Site du Département du Cinéma du Vietnam : <http://cucdienanh.vn/>

Site du Festival des 3 Continents de Nantes : <http://www.3continents.com/fr/individu/16933/>

Site du Festival Premiers Plans d'Angers : <http://www.premiersplans.org/>

Site du GIS Asie – Réseau Asie et Pacifique : <http://www.gis-reseau-asie.org/>

Site du Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères : <https://www.diplomatie.gouv.fr/>

Site de la Région Île-de-France : [www.iledefrance.fr/aides-cinema](http://www.iledefrance.fr/aides-cinema)

Site de la Semaine de la Critique : <http://www.semainedelacritique.com/>

Site du centre TPD : <http://www.tpdmovie.com.vn/>

Site de l'UniFrance : <https://www.unifrance.org/>

# Table des annexes

<b>Annexe 1 : Synopsis des films .....</b>	<b>75</b>
<b>Annexe 2 : Références du corpus discursif.....</b>	<b>76</b>
<b>Annexe 3 : Critiques sur les films et entretiens avec Phan Đăng Di [voir pdf]</b>	

# Annexe 1 : Synopsis des films

## ***Bi, n'aie pas peur ! (2010)***

Titre original : *Bi, đừng sợ !*

À Hanoi, Bi, un enfant de 6 ans, vit avec sa famille dans une maison proche d'une usine de glace, terrain de jeux mystérieux. C'est la saison des pluies, la chaleur envahit la ville. □Après des années de silence, son grand-père paternel, gravement malade, revient dans la maison familiale. Pendant que Bi tisse avec lui une relation complice, son père fuit la famille et cherche réconfort auprès d'une jeune masseuse qu'il désire. □Sa mère, ferme les yeux sur cette relation et reporte son affection sur le grand-père. De son côté, sa tante, prude et célibataire, est submergée par son attirance subite pour un jeune lycéen. Dans ce monde où les adultes souffrent en silence de leurs désirs contrariés, le jeune Bi découvre la vie... (source : Acrobates Films)

## ***Mékong Stories (2015)***

Titre original : *Cha và con và...* (traduction : *Père et fils et autres histoires*)

Saïgon, début des années 2000. Vu est apprenti photographe, Thang vit de petits trafics et Van rêve de devenir danseuse. Réunis par le tumulte de la ville, ils vont devoir affronter la réalité d'un pays en pleine mutation. (source : Memento Films)

## Annexe 2 : Références du corpus discursif

### ***Bi, n'aie pas peur ! (2010)***

1. GAFFEZ Fabien, Cannes 2010 : notes sur les films, *Positif*, n°593-594, juillet-août 2010, p.80 [revue de cinéma]
2. HURST Heike, Cannes, *Jeune Cinéma*, n°331-332, été 2010, p.48 [revue de cinéma]
3. GAFFEZ Fabien, « Bi, n'aie pas peur ! : Comment l'esprit vient aux hommes », *Positif*, n°641, avril 2012, p.33 [revue de cinéma]
4. FRODON Jean-Michel, « Frisson vietnamien », *Slate – Projection publique* (blog de Frodon), 13 mars 2012, [en ligne] URL : <http://blog.slate.fr/projection-publique/2012/03/13/bi-naie-pas-peur/>
5. OSTRIA Vincent, *L'Humanité*, 14 mars 2012 [quotidien]
6. RAUGER Jean-François, *Le Monde*, 14 mars 2012 [quotidien]
7. D. F., *Le Canard Enchaîné*, 14 mars 2012 [hebdomadaire]
8. OSTRIA Vincent, *Les Inrockuptibles*, 14 mars 2012 [hebdomadaire]
9. MORICE Jacques, *Télérama*, 14 mars 2012 [hebdomadaire]

### ***Mékong Stories (2015)***

1. BUI Camille, Cahier critique : notes sur d'autres films, *Cahiers du Cinéma*, n°721, avril 2016, p.59 [revue de cinéma]
2. TOBIN Yann, « Mékong Stories : L'Authentique et le surréel », *Positif*, n°662, avril 2016, p.41 [revue de cinéma]
3. LÉPINE Cédric, « Des personnages grains de sable dans le fleuve de la vie », *Mediapart – Le Blog de Cédric Lépine*, 17 octobre 2016, [en ligne] URL : <https://blogs.mediapart.fr/cedric-lepine/blog/171016/des-personnages-grains-de-sable-dans-le-fleuve-de-la-vie>
4. T. BA., *Le Journal du Dimanche*, 17 avril 2016 [quotidien]
5. COPPERMAN Annie, « Mékong Stories : Avoir vingt ans à Saïgon », *Les Échos*, 20 avril 2016 [quotidien]

6. SOTINEL Thomas, « 'Mékong Stories' : le long du fleuve, une jeunesse à la dérive », *Le Monde*, 20 avril 2016 [quotidien]
7. PÉRON Didier, « Peinte trinité vietnamienne », *Libération*, 20 avril 2016, p.29 [quotidien]
8. OSTRIA Vincent, *L'Humanité*, 20 avril 2016 [quotidien]
9. T. M.-N., *Le Figaro*, 20 avril 2016 [quotidien]
10. OSTRIA Vincent, *Les Inrockuptibles*, 20 avril 2016 [hebdomadaire]
11. CA. C., *L'Express Style*, 20 avril 2016 [hebdomadaire]
12. D. J., *Le Canard Enchaîné*, 20 avril 2016 [hebdomadaire]
13. GUICHARD Louis, « Mékong Stories Phan Đăng Di », *Télérama*, 23 avril 2016, p.51 [hebdomadaire]
14. M. P., *L'Obs*, 21 avril 2016, p.108-109 [hebdomadaire]

# Tables des matières

<b>Remerciements</b> .....	<b>2</b>
<b>Sommaire</b> .....	<b>3</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>4</b>
<b>Objet de recherche</b> .....	<b>4</b>
<b>Problématique</b> .....	<b>8</b>
<b>I. Cadre théorique</b> .....	<b>10</b>
<b>1. Cinéma transnational</b> .....	<b>10</b>
1.1. Un nouveau paradigme .....	10
1.2. Une définition plurielle .....	12
1.3. Une approche critique .....	14
<b>2. Cinéma indépendant</b> .....	<b>17</b>
2.1. Cinéma d'auteur français .....	17
2.2. Cinéma indépendant du Sud : une fabrication française ? .....	19
2.3. La question identitaire .....	21
<b>3. Méthodologie</b> .....	<b>23</b>
<b>II. Analyse des contextes de production</b> .....	<b>25</b>
<b>1. Situation de la production cinématographique au Vietnam</b> .....	<b>25</b>
1.1. Le cinéma national et le tournant libéral .....	25
1.2. L'internationalisation : des échanges culturels avec la France .....	29
<b>2. Politiques françaises de soutien au cinéma</b> .....	<b>33</b>
<b>3. Processus transnationaux de fabrication d'un cinéma</b> .....	<b>38</b>
3.1. Parcours du cinéaste .....	40
3.2. Parcours des films .....	41
3.3. Rapport au national .....	43
<b>III. Analyse des discours</b> .....	<b>46</b>
<b>1. Présentation du corpus discursif</b> .....	<b>48</b>
1.1. Identification des instances d'énonciation .....	48
1.2. Évolution de la réception critique .....	50
<b>2. Analyse du contenu des discours</b> .....	<b>53</b>
2.1. Les critiques spécialisées .....	53
2.2. Les critiques dans la presse généraliste .....	58
2.3. Synthèse de l'analyse des discours .....	61
<b>Conclusion</b> .....	<b>64</b>

**Bibliographie ..... 67**  
**Table des annexes..... 74**