

Lazennec présente



l'odeur de la Papaye verte

Un film de
Tran Anh Hung

TRAN HU Yen-Khe
TRUONG Thi Loc
NGUYEN Anh Hoa
DUONG Hoa Hoi
LU Man San
TALISMAN Vantha
DO Thi Hai
SOUVANHDONG Keo
TRAN Ngoc Trung
NETH Gerard
DO Nhat

Scénario Tran Anh Hung Musique TON-THAT Tiet Décor Alain NEGRE Lumière Benoit DELHOMME Costumes Jean-Philippe ABRIL Assistant réalisation Nicolas CAMBOIS Montage Nicole DEDIEU et Jean-Pierre ROQUES Mixage Joel FAURE
Coordination SFR Cleo DARAN Direction de production Eric DANGREMENT Producteur délégué Christophe ROSSIGNON Producteurs associés Adeline LECALLIER et Alain ROCCA Produit par LES PRODUCTIONS LAZENNEC
En coproduction avec LA SFP CINEMA - LA SEPT CINEMA Avec la participation de CANAL+, du CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, de la FONDATION GAN POUR LE CINÉMA et de la PROCIREP

Distribué par MKL pour LAZENNEC DIFFUSION

SELECTION OFFICIELLE CANNES 1993



LES PRODUCTIONS LAZENNEC

présentent

L'ODEUR DE LA PAPAYE VERTE

un film de
Tran Anh Hung

SELECTION OFFICIELLE - CANNES 93

Produit par
CHRISTOPHE ROSSIGNON

pour
LES PRODUCTIONS LAZENNEC

en coproduction avec
LA SFP CINEMA
LA SEPT CINEMA

Distribué par MKL pour LAZENNEC DIFFUSION

SORTIE LE 9 JUIN 1993



durée 1 h 40

Presse eva simonet assistée de Laurette Monconduit
55, rue Traversière, 75012 Paris
Tél. (1) 43 07 55 22 - Fax (1) 43 44 20 18
Adresse à Cannes : Résidence du Gray d'Albion
28 bis, rue des Serbes, 06400 Cannes
Tél. 93 68 61 15 - Fax 93 68 61 17

Ventes à l'Etranger PRESIDENT FILMS
2, rue Lord Byron - 75008 Paris
Tél. (1) 45 62 82 22 - Fax (1) 45 63 40 56
Adresse à Cannes : Hôtel Carlton, suite 223 - Tél. 93 94 33 43

The papaya is a fruit when ripe. When green it is considered a vegetable.

This is why the papaya is always planted behind the kitchen, in the vegetable garden, among the vegetables and culinary herbs.

It is never planted in the flower garden.

Green papaya comes to men on a plate, ready to be eaten.

But it is picked, washed, peeled and prepared by women.

This is why green papaya immediately evokes in me a world of gestures and attitudes of women's daily work.

The smell of green papaya is for me a childhood memory of maternal gestures.

La papaye est un fruit quand elle est mûre. Verte, elle est considérée comme un légume.

C'est pourquoi le papayer est toujours planté derrière la cuisine, dans le potager, parmi les légumes et les herbes aromatiques.

En aucun cas, il ne peut se mêler aux arbres du jardin d'agrément.

La papaye verte parvient à l'homme dans une assiette, prête à être consommée.

En revanche, elle est cueillie, lavée, épluchée, préparée par la femme.

C'est ainsi que l'évocation de la papaye verte me rappelle aussitôt tout un monde de gestes et d'attitudes de la femme dans ses travaux domestiques.

L'odeur de la papaye verte est pour moi un souvenir d'enfance des gestes maternels.

Tran Anh Hung

The smell of the green papaya

Vietnam - in the 1950's

Mui, a little ten-year-old peasant girl leaves her family to go to the town, where she has been engaged as a family servant.

Thanks to the old servant Ti, she soon learns the family drama: they are regularly abandoned by a feckless father.

As Ti tells Mui this story, the father has again just left the house, taking all their savings with him.

Hiding her despair, the mother courageously manages to provide for her three children, Trung, Lam and Tin. But selling material is barely sufficient for them to live.

While trying to cope with her heavy load as a servant, Mui also has to suffer the torments of the youngest, Tin. But Mui has a secret passion for Khuyên, Trung's friend, who sometimes comes to the house. With all her youthful innocence she feels an spontaneous affection for this fascinating young man.

Ten years later, the young servant girl has grown into graceful young woman with a wild beauty. The mother is forced by her daughter-in-law to get rid of Mui, whom she had become to consider as her own child.

Mui goes to work for Khuyên, the inaccessible man she had always loved in secret. A couple forms. Service and love are mingled inextricably.

A new life begins for Mui, who enters the most luminous period of the life of a Vietnamese woman.

L'odeur de la papaye verte

Vietnam - années 1950

Mùi, une petite paysanne de dix ans quitte les siens pour la ville, où elle est placée comme servante dans une famille.

Très vite, elle découvre, grâce à la vieille servante Ti, le drame de cette famille, régulièrement abandonnée par un père volage.

Mais alors que la vieille Ti raconte cette histoire à Mùi, le père vient de nouveau de quitter les siens, en emportant avec lui les économies de la famille.

Réprimant son désespoir, la mère pourvoit courageusement à la subsistance de ses trois enfants, Trung, Lam et Tin. Mais le commerce de tissus suffit à peine à les faire vivre.

Tout en assumant sa lourde tâche de servante, Mùi doit aussi subir les mauvais tours que lui joue le cadet, Tin. Mais la vie secrète de Mùi, c'est Khuyên, l'ami de Trung qui passe de temps à autre à la maison. Avec toute l'innocence de son âge, elle ressent une affection spontanée pour ce jeune homme qui la fascine.

Dix ans plus tard, la petite servante est devenue une belle jeune femme à la grâce sauvage. Sous la pression de sa belle-fille, la mère doit congédier Mùi, qu'elle considérait pourtant comme sa propre fille.

Mùi ira servir Khuyên, l'homme inaccessible qu'elle a toujours aimé en secret. Un couple va se former. La servitude et l'amour se mêlent inextricablement.

Une nouvelle vie commence alors pour Mùi, qui aborde l'étape la plus lumineuse d'une vie de femme traditionnelle vietnamienne.

The screenplay

When I wrote "The smell of the green papaya" I wanted to talk about the problem of servitude, which is at the heart of Vietnamese women's condition. This servitude is closely linked to tradition and education, and is perpetuated by a continual starting again. This mechanism naturally gave me a narrative construction that went round in a circle, which I finally rejected.

This was why, while trying to keep this idea of continual renewal, I preferred a two-part story, the first of which shows the way this servitude functions, from the early apprenticeship until its total acceptance, considered as a tradition, showing the time when, ageing and abandoned by men, women continue to serve nonetheless.

On purpose I left out of this first part the essential stage which I describe in the second, that luminous moment when a woman discovers love with a man.

Love will empty service of its alienating content, and transcending, will raise her to a spiritual state where she becomes sacrifice and a gift of self.

This construction is a better way of showing the extreme complexity of the ambiguous interactions between service and love.

It is a way of showing the way love can free a woman from her servitude, while all the time enclosing her in it even more.

The scenes and filming follow the logic of women's daily tasks. Which is why such importance is given to descriptions of everyday work.

By scrutinizing this in detail, I was trying to discover the density of ritual through the women's actions.

The decor

After several visits to Vietnam, it became clear to us that in order to achieve the filming I wished for this picture that we would have to move a lot of families out of the district and greatly change what existed already.

Building a set avoided all these problems and, as well, gave us tremendous advantages both visually and for the sound effects.

I wanted a broad rhythm to demonstrate the fullness of life, and not just one particular story.

For that I needed a set that would permit long sequence-length shots, because I felt that these would give a better feeling of time passing and of reality: for example, at the beginning of the picture it seemed for me important, to introduce the theme of servitude, to accompany the little girl from the street until she reaches her room, and to finish the shot, still in the same rhythm, on the mother serving the father.

I organized the set so as to have the greatest possible fluidity for the actors and the camera movements.

The numerous doors and windows gave light and created depth for the visual images.

The spirit of the characters and the continuous flow of daily life had to be physically expressed in the film.

Le scénario

Lorsque j'ai écrit "L'odeur de la papaye verte", je voulais parler du problème de la servitude qui est au cœur de la condition de la femme vietnamienne. Cette servitude étant très liée à la tradition et à l'éducation, elle se perpétue par un recommencement continu. Ce mécanisme m'offrait naturellement une construction narrative en boucle que je n'ai finalement pas adoptée.

C'est ainsi que, tout en cherchant à maintenir cette idée de recommencement, j'ai préféré un récit en deux mouvements, dont le premier décrit le fonctionnement de cette servitude depuis son apprentissage, jusqu'à son acceptation totale, érigée en tradition, en passant par le moment où, vieillissante et abandonnée par l'homme, la femme continue pourtant à le servir.

A dessein, j'ai omis dans ce premier mouvement l'étape essentielle que je décris dans le second, celle, lumineuse où la femme rencontre l'amour d'un homme.

L'amour va vider la servitude de son contenu aliénant et, la transcendant, lui fera accéder à un état spirituel où elle devient sacrifice et don de soi.

Cette construction rend mieux compte de l'extrême complexité des rapports ambigus entre la servitude et l'amour.

C'est une manière de montrer à quel point l'amour libère la femme de sa servitude tout en l'y enfermant davantage.

Les séquences et le filmage suivent la logique des travaux quotidiens des femmes. D'où une grande importance accordée à la description du quotidien.

A force de le scruter minutieusement, je cherchais à entrevoir, à travers les gestes de la femme, la densité du rituel.

Les décors

Après plusieurs repérages au Vietnam, il nous est apparu évident que pour parvenir au filmage que je souhaitais pour le film, il fallait déplacer un très grand nombre de familles d'un quartier et transformer complètement ce qui existait déjà.

Construire des décors nous évitait tous ces problèmes, et nous donnerait de surcroît de nombreux avantages, tant pour l'image que pour le son.

Je voulais un rythme ample qui traduirait l'amplitude de la vie, et non pas seulement un drame particulier. Pour cela, il fallait un décor qui me permettait de faire de longs plans-séquences, parce que je crois que ceux-ci donnent mieux la sensation de la durée, et celle d'une plus grande réalité: par exemple, au début du film, il me semblait important, pour amorcer le thème de la servitude, d'accompagner par un seul mouvement la petite servante depuis la rue jusqu'à sa chambre, et de terminer le plan, toujours dans le même souffle, sur la mère qui va servir le père.

J'ai organisé l'espace des décors de façon à avoir la plus grande fluidité possible pour la circulation des personnages et de la caméra.

Les nombreuses portes et fenêtres me permettaient d'aérer et de créer des profondeurs dans l'image.

L'élan des personnages ou le mouvement fluide et continu du quotidien devait s'exprimer physiquement dans le filmage.

The actors

The real problem about filming in France was not so much the decor, which had to be built anyway, but that of the actors.

Apart from the part of the old servant woman, who was brought over from Vietnam, the rest of the cast were found in France after a long casting search.

The unusual nature of the cast was frightening! Actors came from every social class and background. There were those of the first and second generation, those from before 1975 and those from after. They didn't all speak Vietnamese, and those who did speak didn't all have the same accent. The younger ones had forgotten, or had never known, the typical Vietnamese gestures and typical characteristics.

However, they all had one thing in common: they were all amateurs! Involving three months rehearsal before filming started. More an apprenticeship than rehearsals.

To be able to remain crouched on their heels wasn't easy for children used to sitting upright on a chair. In this sense, the contribution made by the old servant was tremendous, as she was a real living example for them all.

Vietnam

The film is set in the nineteen-fifties. The French were still in Vietnam then.

If I chose not to show them, it is because this story takes place in a small, quiet, typically Vietnamese district. I also wanted, in consistency with my idea, to keep the French public from feeling nostalgic.

The action takes place in Saigon, whereas the battlefields were in the north, which is why the war is only suggested here.

I set the film in the nineteen-fifties because I needed to look behind me, needed a national film past that I didn't possess. So I created it. It was a psychological necessity.

I created this in order to be able now to work in the present, as in all my future projects I am only interested in modern Vietnam.

Les acteurs

Le vrai problème pour un tournage en France n'était pas celui du décor qui devait être construit de toute façon, mais celui des comédiens.

A part le rôle de la vieille servante que nous avons fait venir du Vietnam, le reste de la distribution a été trouvé en France après un long casting.

Le caractère hétéroclite de ce casting était effrayant! Les acteurs venaient de classes sociales et d'horizons les plus divers. Ils étaient de la 1^{ère} et de la 2^e génération, d'après 75 et d'avant 75. Ils ne parlaient pas tous le vietnamien, et ceux qui le parlaient n'avaient pas tous le même accent. Les plus jeunes avaient perdu ou n'avaient jamais connu la gestuelle vietnamienne et ses attitudes caractéristiques.

Cependant, ils avaient un point commun: ils étaient tous des amateurs! D'où trois mois de répétitions avant le tournage. C'était davantage un apprentissage que des répétitions.

Rester accroupi sur les talons n'était pas une mince affaire pour des enfants qui avaient l'habitude de s'asseoir sur une chaise, le dos bien raide.

Dans ce sens, l'apport de la vieille servante venue du Vietnam était considérable parce qu'elle était pour eux un exemple concret et vivant.

Le Vietnam

Le film se passe dans les années 50. A cette époque, les Français étaient encore présents au Vietnam.

Si j'ai choisi de ne pas les montrer, c'est parce que je voulais que cette histoire se passe dans un petit quartier calme, typiquement vietnamien. Je devais aussi, pour la cohérence de mon propos, tenir le public français à l'écart de toute tentative nostalgique.

L'action se déroule à Saïgon, alors que les champs de bataille étaient dans le nord, c'est pourquoi la guerre n'est ici que suggérée.

J'ai situé le film à cette époque, parce que j'avais besoin de regarder derrière moi, besoin d'un passé cinématographique national que je n'avais pas. Alors je l'ai créé. C'était une nécessité psychologique.

Je l'ai créé pour pouvoir maintenant travailler le présent, car dans tous mes projets d'avenir, seul le Vietnam d'aujourd'hui m'intéresse.

Tran Anh Hung

Christophe Rossignon

An engineer by profession, I entered into film production in March 1990 in an independent and autonomous way through Lazennec Tout Court, by continuing the short film activities which had been undertaken by Les Productions Lazennec since their creation.

After having produced about ten short films, I produced my first feature film in September 1991 with Productions Lazennec, where I became the third partner.

The meeting

There was a real passion for a director : Tran Anh Hung.

We first met one evening in December 1990 after he had sent me his project for a short film "The stone of waiting". After a very intense 4 hour interview, I asked myself, in the space of a few seconds, whether this chap was mad or just bursting with talent...

He had just left the Louis Lumière School, and when asked why he had chosen a technical training, he replied : "because I don't think you can learn direction in schools. If you have it in you, it will show in creation ; whereas, on the contrary, school serves to demystify technique and therefore to free oneself from it".

He made his first short film at Louis Lumière, made with very scant means and extremely rigorous ; "The stone of waiting", his second short film, had the same formal qualities and the same exactness.

During the filming of the latter, in March 1991, he gave me his script for "The smell of the Green papaya", his first feature film : and a second passion was stirred in me.

A few days later my mind was made up. Although we were already convinced, without having spoken, that we would do our first feature film together.

A few months later Hung and I left for a first trip to find locations in Vietnam.

Vietnam

The aim was two-fold : to look for locations in Ho Chi Minh City (ex-Saigon) and to get to know each other better in order to build up a mutual confidence which could be put to the test : which I felt was absolutely necessary in order to face up to all the difficulties we would meet while making the film.

Even more, it was important for me to spend some time with Hung in his world, to fully understand the artistic dimensions of his project.

Our arrival in Ho Chi Minh City was a shock : like stepping out onto the planet Mars. For Hung, born in Vietnam - he had left at the age of 12, but had never been to Saigon - the shock was far less violent, he was soon like a fish in water.

Christophe Rossignon

Ingénieur de formation, je débute dans la production cinématographique en mars 90 en poursuivant, de façon autonome et indépendante via Lazennec Tout Court, l'activité court métrage entreprise par Les Productions Lazennec depuis leur création.

Après avoir produit une dizaine de courts métrages, je produis mon premier long métrage en septembre 91 au sein des Productions Lazennec, dont je deviens le troisième associé.

La rencontre

C'est d'abord un vrai coup de foudre pour un cinéaste : Tran Anh Hung.

Nous nous sommes vus pour la première fois un soir de décembre 90 ; il venait de m'envoyer son projet de court métrage "La pierre de l'attente". Au bout de quatre heures d'entretien "très intense" je me suis demandé, l'espace de quelques secondes, si ce type était fou, ou s'il était bourré de talent...

Il sortait de l'école Louis Lumière et venait d'y réaliser son premier court métrage. Quand on lui demande pourquoi il a choisi une école technique, il répond : "parce que je pense que le talent ne s'apprend pas dans les écoles. Si on le porte en soi, il transparaît dans la création ; par contre, l'école sert à démystifier la technique et donc à s'en débarrasser".

Son deuxième court métrage, "La pierre de l'attente" est réalisé comme son premier avec très peu de moyens et beaucoup de rigueur ; il a les mêmes qualités formelles et la même exigence.

C'est pendant le tournage de ce dernier, en mars 91, qu'il m'a donné à lire son scénario de long-métrage, "L'odeur de la papaye verte" : mon deuxième coup de foudre.

Quelques jours plus tard, ma décision était prise : nous ferions notre premier long métrage ensemble (nous en étions convaincus depuis le début de notre rencontre, sans nous l'être vraiment dit).

Quelques mois plus tard Hung et moi partions pour un premier voyage de repérage au Vietnam ; c'était en juin 91.

Le Vietnam

L'objectif était double : faire des repérages à Ho Chi Minh Ville (ex Saïgon) et apprendre à mieux nous connaître afin de tisser entre nous une confiance capable de résister à toutes les épreuves ; je sentais qu'elle serait indispensable pour faire face aux difficultés que nous allions devoir affronter pour faire le film.

De plus, il était important pour moi de passer du temps avec Hung dans son univers, pour comprendre la pleine dimension artistique du projet.

Notre arrivée à Ho Chi Minh est un choc : je débarque sur la planète Mars. Pour Hung, né au Vietnam, mais qui en est parti à l'âge de 12 ans, c'est beaucoup moins violent ; il est très vite comme un poisson dans l'eau.

I'll never forget this journey, this hallucinating town. This first trip to Vietnam stirred my third passion !

In three months we visited a lot of the town, checked out the places where we could shoot, all the while slowly coming to the idea that we would have to build the main set for the film.

Hung needed a certain arrangement which was imposed by his cinematographic writing, an arrangement he had worked out before writing this script based on his childhood memories.

During this first journey we met several Vietnamese intellectuals who were amazed that a Vietnamese youth, having left the country so young, had been able to transcribe such authenticity into his first picture, as well as such a perfect knowledge of the old traditions, which many young people in the country had completely lost.

When we returned to France, Hung and I preferred the idea of making the film in Vietnam. However, it seemed to me absolutely necessary to have a try-out with a small crew to be able to truly evaluate the risks involved.

Indeed, Vietnam is a country which has just been through 30 years of war, and is still suffering from a strict American embargo. The difficulty was to maintain a good control over the costs, while giving the film the quality imposed by the script.

Halfway through October 1991, after a month's work in France, we left for Ho Chi Minh City. A month later it became obvious that we couldn't shoot the film before the rainy season: for various reasons inherent both in the project and the country. One of the main lessons we learnt from this experience was that in South Vietnam the idea of time is very elastic. To move from their time scale to ours, especially in a town like Ho Chi Minh City, which has become the counterpower to the communist power installed in Hanoi, and where a rampant capitalism reigned, required financial capacities beyond our means.

So two possibilities presented themselves: postpone shooting until after the rainy season or use to the maximum all we had learnt there in order to make the film here and keep our momentum.

It was obviously technically and artistically possible to make the film in France, building a studio set.

To do so I had to find a partner willing and able to face such a challenge. I soon realized that the only organization in France that was capable, because it had the men, the means and the know-how, was the SFP; we turned up at the point when the Directors of this great organization wished to re-start their film activity by launching their specialized branch. After a first meeting with Boudjemaa Dahmane I took the decision, in agreement with Hung, to definitely abandon the idea of shooting in Vietnam.

Mid January 1992 I started negotiations with the SFP. Nicolas Cambois went through the entire Vietnamese community in France with a tooth-comb for the casting.

In February, Alain Negre started working on the plans for the first decor with Hung.

In March building started at Bry-sur-Marne and on the 18th May we started filming.



Jamais je n'oublierai ce voyage, cette ville hallucinante. Ce premier séjour au Viêt Nam est mon troisième coup de foudre !

En trois semaines, on a beaucoup visité la ville, repéré les endroits où on pourrait tourner, tout en nourrissant lentement l'idée qu'il faudrait finalement reconstruire le décor central du film.

Hung avait besoin d'une certaine configuration imposée par son écriture cinématographique, configuration qu'il avait élaborée avant d'écrire son scénario sur la base de ses souvenirs d'enfance.

Lors de ce premier voyage, nous avons rencontré des intellectuels vietnamiens à qui nous avons fait lire le scénario. Ils ont vraiment trouvé formidable que Hung, bien qu'ayant quitté le pays si jeune, ait su transcrire cette histoire avec une telle authenticité et une telle connaissance de la tradition, chose que beaucoup de jeunes du pays ont perdu.

A notre retour en France, Hung et moi avons une nette préférence pour un tournage au Viêt Nam. Néanmoins, il m'apparut comme indispensable d'y lancer une pré-préparation avec une petite équipe afin de pouvoir prendre la vraie mesure des risques que nous aurions à encourir.

En effet, le Viêt Nam est un pays qui sort de trente années de guerre et subit encore de plein fouet l'embargo des Etats-Unis. La difficulté était de conserver une bonne maîtrise des coûts, tout en offrant au film le niveau de qualité exigé par le scénario.

Mi-octobre 91, après un mois de travail en France nous repartons pour Ho Chi Minh Ville. Un mois plus tard il apparaît clairement que nous ne pourrions pas y tourner le film avant la saison des pluies ; ceci pour de nombreuses raisons inhérentes au projet et au pays. Une des principales leçons que nous tirons de cette expérience, c'est qu'au Viêt Nam du Sud la notion de temps est extrêmement diluée.

Pour passer de leur échelle du temps à la nôtre, surtout dans une ville comme Ho Chi Minh où il règne un capitalisme sauvage sans cesse grandissant, il nous fallait des moyens financiers qui n'étaient pas les nôtres.

S'offrent alors à nous deux possibilités : repousser le tournage après la saison des pluies ou profiter de tout ce que nous avons acquis là-bas pour faire le film ici et préserver ainsi l'élan qui était le nôtre.

D'évidence il était tout à fait possible artistiquement et techniquement de tourner en France en reconstituant l'ensemble des décors en studio.

Pour ce faire je devais trouver un partenaire capable de relever un tel défi. Très vite j'ai pris conscience que la seule entreprise en France qui en était capable, car, intégrant les hommes, les moyens et le savoir-faire, c'était la SFP ; nous sommes juste à l'époque où les dirigeants de cette grande maison souhaitent redémarrer leur activité cinéma en relançant leur filiale spécialisée. Après une première rencontre avec Boudjema Dahmane, je prends la décision, en accord avec Hung, de définitivement abandonner l'idée d'un tournage au Viêt Nam.

Mi-janvier 92, j'entame les négociations avec la SFP ; Nicolas Cambois passe au peigne fin toute la communauté vietnamienne en France pour le casting.

Février, Alain Nègre commence à travailler avec Hung sur les plans du premier décor.

Mars, la construction démarre à Bry-sur-Marne, et le 18 Mai nous tournons.

The shooting

Hung was surrounded by an astonishingly true to life decor, mostly amateur actors but totally invested in this reminiscence of a past to which they deeply felt they belonged, a very eclectic SFP technical crew, all experienced, and other younger people making their first film.

The shooting was done with great concentration and rigour ; in the relative comfort of the studio, and with perfect control over the “sculptural” lighting by Benoit Delhomme.

My most haunting memory of the filming will finally be the “tangible illusion” provoked by this little bit of Vietnam transported to Bry-sur-Marne. We were immediately taken by the warmth and humidity reigning in the studio, by the presence of insects, frogs, crickets, some of which remained permanently in the decor (because no-one could catch them !) all joyously chirping in the luxuriant vegetation.

Alain Nègre and Claude Suné, property manager, were in charge, although they had never before worked on an Asian set !

One of the only bad surprises was the papaya tree. The company supplying the plants had never had to bring a papaya to a film set before. They all died and lost their leaves during the transport. Two days before shooting began we still didn't have a papaya on the set. There was no question of changing the title of the film. We had to make do by keeping the tree trunk and stitching on fake leaves and real fruit.

That's just an anecdote...

In conclusion, I believe that our mutual wish to continue, Hung and I, which has already decided me to make his second film, is its own evidence.

Le tournage

Autour de Hung, un décor étonnant de vérité, des comédiens pour la plupart amateurs mais totalement investis dans cette reminiscence d'un passé auquel ils se sentaient profondément liés, une équipe très éclectique entre les techniciens de la SFP, tous chevronnés, et d'autres plus jeunes faisant là leur premier film.

Le tournage s'est déroulé avec beaucoup de concentration et de rigueur, dans un relatif confort propre au studio permettant ainsi une parfaite maîtrise de la lumière “sculptée” par Benoît Delhomme.

Mon souvenir le plus marquant du tournage restera finalement cette “illusion tangible” provoquée par ce petit bout de Viêt Nam transposé à Bry-sur-Marne. On était d'emblée saisi par la chaleur et l'humidité qui régnaient dans le studio, par la présence des insectes, des grenouilles, des criquets, dont certains restaient en permanence sur le décor (faute de pouvoir les rattraper !) le tout grouillant joyeusement dans une végétation luxuriante.

Ce sont Alain Nègre et Claude Suné, l'ensemblier, qui en étaient les maîtres d'œuvre. Ils n'avaient pourtant jamais travaillé sur un décor asiatique !

Une des seules mauvaises surprises fut le papayer. L'entreprise qui nous fournissait les plantes n'avait jamais eu à faire venir un papayer pour un film, et ils mouraient tous pendant le transport en perdant leurs feuilles. Deux jours avant le début du tournage on n'avait toujours pas de papayer dans le décor. Il n'était pas question de changer le titre du film. Nous avons dû nous résoudre à ne garder que le tronc sur lequel nous avons collé des fausses feuilles et des vrais fruits.

Ceci pour l'anecdote ...

En conclusion, je crois que l'envie réciproque de continuer avec Hung, qui m'a d'ores et déjà poussé à entreprendre son deuxième film, se passe de commentaires !

Mùi, 20 ans	TRAN NU Yên-Khê
Mùi, 10 ans	LU Man San
La mère	TRUONG Thi Lôc
La vieille Thi	NGUYEN Anh Hoa
Khuyen	VUONG Hoa Hôi
Le père	TRAN Ngoc Trung
Thu	TALISMAN Vantha
Trung	SOUVANNAVONG Kéo
Mr. Thuan	NGUYEN Van Oanh
Tin	NETH Gérard
Lam	DO Nhat
La grand-mère	VÔ Thi Hai
Mãi	NGUYEN Thi Thanh Tra
Le médecin	BUI Lam Huy
L'antiquaire	NGUYEN Xuan Thu

Scénario et mise en scène	Tran Anh Hung
Lumière et cadre	Benoît DELHOMME
Ingénieur du son	Michel GUIFFAN
Monteurs	Nicole DEDIEU Jean-Pierre ROQUES
Mixeur	Joël FAURE
1 ^{er} assistant à la mise en scène	Nicolas CAMBOIS
Chef décorateur	Alain NEGRE
Ensemblier	Claude SUNE
Créateur des costumes	Jean-Philippe ABRIL
Chef costumière	Danièle LAFFARGUE
Chef maquilleuse	Amélie ROUFFIO
Chef coiffeur	Laurent BLANCHARD
Répétitrice	Sophie BLONDY
Scripte	Patricia PETIT
Directeur de casting	Nicolas CAMBOIS
Directeur de production	Eric DANGREMONT
Coordination SFPC	Cléo DARAN
Photographe de plateau	Laurence TREMOLET
Musique originale	TON-THAT Tiêt
Producteur délégué,	Christophe ROSSIGNON
Producteurs associés	Adeline LECALLIER Alain ROCCA

Produit par
LES PRODUCTIONS LAZENNEC

en coproduction avec
LA SFP CINEMA
LA SEPT CINEMA

avec la participation
de CANAL PLUS
du CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE
le soutien financier de la
FONDATION GAN POUR LE CINEMA
et le concours
de la PROCIREP

Les Productions Lazennec

- 1989 "Un monde sans pitié" de Eric Rochant
- 1990 "La discrète" de Christian Vincent
- 1991 "Aux yeux du monde" de Eric Rochant
"Les arcandiers" de Manuel Sanchez
- 1992 "Août" de Henri Herré
"Riens du tout" de Cédric Klapisch
"Beau fixe" de Christian Vincent
- 1993 "La joie de vivre" de Roger Guillot
"L'odeur de la papaye verte" de Tran Anh Hung
"Métisse" de Mathieu Kassovitz
(sortie prévue été 1993)
- 1994 "Les patriotes" de Eric Rochant
(sortie prévue janvier 1994)
"Zygmon alpha" de Laurent Dusseaux
(sortie prévue février 1994)
"Toiles de maître" de Christophe Loizillon
(sortie prévue avril 1994)

Tran Anh Hung

Né le 23 décembre 1962 à My-Tho (Viêtnam)

1985 à 1987 : Ecole Louis Lumière

1987 : **La femme mariée de Nam Xuong** : 20 minutes - 35 m/m - couleur

Film de fin d'études à l'école Louis Lumière :

Au Viêtnam, pendant la guerre, un paysan part au front. A la maison, la nuit venue, la femme projette une ombre sur un drap et fait croire à l'enfant que c'est son père. Deux années plus tard, le père rentre un matin. L'enfant le repousse, dit que son père ne rentre que la nuit. C'est le malentendu. La femme se suicide.

Inspirée d'une légende du Viêtnam, j'ai stylisé, refroidi, simplifié à l'extrême cette histoire pour lui donner un aspect intemporel.

En compétition aux festivals de :

Clermont-Ferrand 89 - Cannes 89 (semaine de la critique) - Châlon-sur-Saône 89 - Belfort 89 - Turin 89 - New York 90 - Göteborg 90.

1991 : **La pierre de l'attente** : 20 minutes - 35 m/m - couleur

Production : Lazennec Tout Court - Mai 91

Diffusion : LA SEPT

Un homme et une femme, tous deux boat-people se rencontrent dans un camp de transit en Indonésie.

Quelques années plus tard, dans le 13^e arrondissement de Paris, on les retrouve mariés. Ils ont un enfant de six mois.

Un soir, le mari découvre que sa femme est en réalité sa sœur qu'il croyait morte pendant la guerre à l'âge de cinq ans.

Bouleversé, il quitte son foyer...

Ce court-métrage est lui aussi inspiré d'une vieille légende du Viêtnam.

En compétition aux festivals de :

Clermont-Ferrand 92 - Brest 92 - Lille 92 (Grand Prix du Jury)