

HOMEGREEN FILMS
& JBA PRODUCTION
present

郊遊

a film by
TSAI MING LIANG

Stray
Dogs


MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2013
Venezia 70 - Competition



郊遊

LES CHIENS ERRANTS

Un père et ses deux enfants vivent en marge de Taipei, entre les bois et les rivières de la banlieue et les rues pluvieuses de la capitale. Le jour, le père gagne chichement sa vie en faisant l'homme-sandwich pour des appartements de luxe pendant que son fils et sa fille hantent les centres commerciaux à la recherche d'échantillons gratuits de nourriture. Chaque nuit, la famille trouve refuge dans un immeuble abandonné.



8522-1688
中央合署·官邸特區 中山路·中信街口

中正沂凰
臨沂32巷 | 4米2輕豪宅
1388萬起 | 2房特仕版
2397-3666

UNION BANK
聯邦銀行 蘇州分行

國家世紀館
56-168
8951-5678

重慶路透天
8951-5678

NY
璞緻
2276-6608



舉牌人

L'HOMME SANDWICH

Il y a dix ans, j'ai vu dans les rues de Taipei un homme qui tenait un panneau publicitaire pour des voyages organisés. J'ai été étonné par cette vision et je me suis posé beaucoup de questions en le voyant debout au feu rouge. Combien de temps allait-t-il rester là ? Combien gagnerait-il ? Comment faisait-il s'il avait besoin d'aller aux toilettes ? Allait-il croiser des amis ou des membres de sa famille ? Aurait-il honte alors ? À quoi pensait-t-il ? Il était dressé tel un poteau électrique, un mur ou un arbre. Personne ne le remarquait et il s'en fichait. Peu de temps après cela, cette pratique s'est développée, et partout on a pu voir des hommes-sandwichs tenant des pancartes pour faire de la publicité pour des propriétés. De plus en plus de gens ont perdu leur emploi et adopté ce métier qui consiste à tenir des panneaux pour des agences immobilières. C'était comme si leur temps avait perdu toute valeur.

Il y a trois ans, j'ai reçu un scénario sur le chômage chez les gens d'une cinquantaine d'années et sur la violence domestique. Cela m'a fait penser à cet homme que j'avais vu dans la rue.



滿江紅

LE POÈME : "MAN JIANG HONG"

Les gens qui travaillent comme hommes-sandwichs ont droit, toutes les cinquante minutes, à une pause de dix minutes, pendant laquelle ils peuvent boire ou passer aux toilettes. Ils travaillent huit heures par jour à tenir une pancarte, et n'ont le droit de ne rien faire d'autre pendant ce temps-là. J'en ai vu certains marmonner à voix basse, mais je n'ai jamais compris ce qu'ils disaient. Dans mon film, j'ai donc fait chanter à Hsiao-Kang le poème patriotique Man Jiang Hong (littéralement "Une rivière pleine de rouge") écrit par Yue Fei, le célèbre général de la dynastie Song qui a défendu son pays contre l'invasion par la dynastie Jin. Le poème exprime la loyauté à toute épreuve de Yue Fei envers son pays et sa frustration de ne pas pouvoir accomplir sa mission. Tous les Taiwanais de plus de quarante ans connaissent ce poème, et j'avais même déjà entendu Lee Kang Sheng le chanter une fois.



廢墟與風景

RUINES ET PAYSAGE

Le développement rapide des villes asiatiques, influencé par le monde occidental, me donne l'impression que nous nous trouvons dans un état constant d'anxiété et d'incertitude, comme si nous dérivions sans aucune base solide sur laquelle reposer. Il me semble que nous vivons sur un immense chantier dans lequel les maisons, les routes et le métro sont constamment rénovés, ou démolis et reconstruits. Et plus cela se développe, plus il y a de choses qui se trouvent mises au rebut.

Je n'ai jamais eu peur de montrer ce genre de scènes dans mes films, qu'il s'agisse de chantiers où les blocs de béton montent de plus en plus haut ou de vieux bâtiments abandonnés qui tombent en ruines. Elles nous rappellent le prix cruel et absurde que nous payons pour le rapide développement de la civilisation moderne, un tribut qui frise la folie.

LES CHIENS ERRANTS parle d'une famille avec un père isolé et une mère absente. Une famille qui n'a même pas de foyer. Père, fils et fille passent d'un bâtiment abandonné à un autre. Toutes les ruines désertes que l'on voit dans mon film semblent m'avoir attendu depuis une éternité. Je les considère toutes comme des personnages du film à part entière. Je les ai trouvées, et j'ai écouté les histoires qu'elles m'ont racontées. En faisant du repérage pour les lieux de tournage, je suis tombé sur une grande fresque représentant un paysage, peinte sur le mur d'un de ces bâtiments, ce qui m'a fortement surpris. C'était très émouvant. Cette peinture était peut-être le visage de cette ville désolée. Ou peut-être était-ce un miroir reflétant à la fois l'illusion et la réalité de notre monde humain. J'ignorais tout à fait qui en était l'auteur, mais je savais que je devais la filmer. J'ai demandé à mon équipe de la protéger, mais ils n'avaient aucun moyen de garantir cette protection car n'importe qui pouvait pénétrer librement dans le bâtiment à l'abandon. Pour cette raison, je ne pouvais que prier pour qu'elle soit épargnée.

C'est seulement pendant la post-production que j'ai appris que l'artiste se nommait Kao Jun Honn. Il avait commencé à peindre dans des maisons en ruines quelques années auparavant. Il m'a dit qu'il n'avait pas l'intention d'exposer ses oeuvres. Il espérait que les gens tomberaient dessus par hasard, comme cela m'était arrivé. C'est intéressant.

Ce qui l'est plus encore, c'est de noter que cette fresque en particulier était inspirée d'une photographie prise en 1871 par un Anglais du nom de John Thomson. Elle montrait le paysage primitif de Taiwan plus d'un siècle auparavant. Sur la photo d'origine, on voyait deux enfants indigènes debout du côté gauche, mais Kao avait choisi de ne pas les représenter. Par coïncidence, il y a aussi deux enfants qui errent autour du bâtiment dans mon film.



三個女人

TROIS FEMMES

À l'origine, il n'y avait qu'un personnage féminin dans le scénario, qui rejoint la famille de Hsiao Kang et lui retire ses enfants. J'avais d'abord pensé à Lu Yi Ching pour le rôle, mais je suis ensuite tombé gravement malade, au point que je pensais pouvoir mourir d'un moment à l'autre. J'avais peur que LES CHIENS ERRANTS soit mon dernier film et que je n'aie plus jamais l'occasion de travailler avec Yang Kuei Mei et Chen Shiang Chyi. Une folle idée m'est alors venue : pourquoi ne pas laisser les trois femmes jouer le même personnage ? Cependant, à la fin du tournage, qu'elles jouent le même rôle ou non semblait ne plus avoir d'importance. J'ai apprécié avoir mes acteurs à mes côtés. Ils sont en fait toujours restés avec moi, quelle que soit l'importance de leur rôle, et je leur en suis reconnaissant.







小康

LEE KANG SHENG

Sans Lee Kang Sheng , je n'aurais sans doute jamais réalisé ce film. Je suis devenu fatigué du cinéma. Je ne ressens pas le besoin de continuer à faire des films ou, pour dire les choses carrément, je ne ressens plus le besoin de faire le genre de films qui nécessitent le soutien du public. Je ne cesse de me demander : qu'est-ce que le cinéma ? Pourquoi faire des films ? Pour qui les fais-je ? Qui est le grand public ?

En 2011, j'ai collaboré avec Lee Kang Sheng pour une pièce de théâtre. Alors que nous répétions une scène dans laquelle il devait marcher très lentement, j'ai été tellement ému par sa performance que je lui ai dit : « Kang, nous travaillons ensemble depuis 20 ans, et le moment que nous attendions est enfin arrivé. »

Les représentations théâtrales sont éphémères. Elles finissent quand le rideau tombe. J'ai eu l'envie soudaine de refaire un film et pour cette raison, j'ai commencé à travailler sur une série de courts métrages concernant les « expéditions au ralenti » de Lee Kang Sheng. Je voulais continuer à filmer son visage et le voir en gros plan. Dans quelle mesure a-t-il changé au cours des vingt dernières années, sous le regard permanent de la caméra ? Ou plutôt, qu'est-ce que ce visage a révélé pendant toutes ces années ? Il m'a fallu trois ans pour réaliser LES CHIENS ERRANTS, de l'écriture du scénario au montage, et au cours de ce travail je me suis constamment retrouvé en train de réduire l'histoire, d'enlever des éléments du scénario, de la narration, de la structure, et même de supprimer des personnages. Tout ce qui reste est ce visage, un visage mis à nu par certains comportements. Dans un des plans, j'ai tendu un chou à Lee Kang Sheng et lui ai dit de le manger devant la caméra. Je ne me rappelle plus les instructions que je lui ai données. Peut-être ne lui en ai-je donné aucune. Je l'ai regardé manger le chou calmement et en silence, avec une pointe de pitié et de regret, de tristesse et de solitude, un sentiment de satisfaction et d'aigreur, de violente explosion... Il a mâché, arraché, avalé, englouti, dévoré le chou, plein d'amour et de haine à la fois. Je l'ai regardé consommer ce chou avec vingt ans de sa vie. Il a pleuré, et j'ai pleuré aussi. Nous avons travaillé ensemble de 1991 à 2012, et tout ce que je puis dire est ceci : son visage est mon cinéma.

Tsai ming Liang



坎城影展影評人週主席查理·泰松專訪蔡明亮市

ENTRETIEN AVEC CHARLES TESSON

Avec LES CHIENS ERRANTS, vous revenez à la ville de Taipei de vos débuts (LES REBELLES DU DIEU NEON, VIVE L'AMOUR, LA RIVIÈRE, THE HOLE), filmée sur un registre plus tragique, puisqu'il y est question de précarité, de survie (nourriture, logement) et de famille décomposée. Votre regard sur la réalité taiwanaise aurait-il changé ?

Le monde semble changer continuellement et en même temps, il ne semble pas avoir changé du tout. Les problèmes restent les mêmes, et empirent : la pauvreté, la famine, la guerre, le pouvoir, le désir, l'avarice, la haine... Peut-être que je vieillis à présent. Pendant le tournage du film, j'ai souvent pensé à ces mots de Lao Tseu : « Le ciel et la terre n'ont point d'affection particulière. Ils regardent toutes les créatures comme le chien de paille du sacrifice » (Tao Te King, chapitre 5). Ces pauvres gens et leurs enfants semblent avoir été abandonnés par le monde, mais ils doivent quand même continuer à vivre. D'un autre côté, je trouve que ceux qui détiennent le pouvoir et l'influence semblent avoir oublié ce monde. Ils travaillent incessamment à des constructions qui n'en finissent jamais, mais ils ignorent quand arrivera la destruction.

Habituellement, la mise en images est l'illustration d'une histoire qu'elle fait vivre. Dès les premières images, LES CHIENS ERRANTS, bloc de plans séquences hétérogènes fonctionnant sur la rupture et la discontinuité, vous faites l'inverse. Le cadre s'impose en premier (lumière, couleurs, angle de prises de vues, matières, durée) et l'histoire naît et germe à mesure de ce qu'on découvre au sein de chaque plan. Comment avez-vous agencé ce principe de construction formelle à partir de plans séquences ou de scènes peu découpées et ce principe de narration, qui fait la force et l'originalité de ce film ?

Au fond, mes travaux récents se sont de plus en plus écartés de la narration, sans parler d'une histoire. J'ai épuisé mon appétit pour les films qui se présentent comme simples outils pour raconter des histoires. Dans LES CHIENS ERRANTS, du scénario au montage en passant par le tournage, la tâche la plus importante a été de réduire la narration, d'abandonner ce que l'on pourrait appeler « l'intrigue ». Il n'y a pas de rapport direct entre une scène et l'autre, ce qui donne l'impression qu'il n'y a pas de début ni de fin mais présente aussi un mode de rupture avec l'immédiat qui est tout à fait vital. Chaque scène est composée d'une action accomplie d'un acteur qui traverse le temps réel, qui capte le flot de lumière naturelle, les ombres et les changements des bruits de fond. J'aime beaucoup cela. La structure entière du film n'a ni commencement ni fin.

Le film débute dans un monde réaliste contrasté, propre (le supermarché aseptisé, lieu d'abondance) et sale, habité ou à l'abandon, en ruines, mixte d'urbanité et de nature sauvage. Lors de la scène de la barque la nuit sous la pluie, qui fait penser à une scène de LA NUIT DU CHASSEUR en l'inversant (le père seul à la dérive sur la barque, le garçon et la fillette sur la berge, protégés par la figure maternelle), le film bascule dans le conte intemporel, avec le récit de la fillette (les grenouilles maltraitées qui veulent un roi), au destin cruel, qui rappelle le poème du père. Habituellement, vos films, lorsqu'ils ont le sens de l'échappée, partent vers la fantaisie, la comédie musicale. Pas ici. Pourquoi une telle direction, plus sombre ?

LA NUIT DU CHASSEUR est l'un de mes films préférés. Le frère et la sœur se sont échappés des griffes de Robert Mitchum, sont montés dans un bateau et ont dérivé sur la rivière ; toutes ces images nous ramènent à des rêves lointains et mystérieux de notre enfance... C'est un film dont la cinématographie pure ne peut être surpassée ou améliorée. J'espère que personne n'en fera un remake. Dans mes travaux récents, j'ai eu tendance à utiliser les chansons chinoises classiques que j'aime bien, ou un petit numéro de chant et de danse léger et joyeux pour transformer l'atmosphère lourde et assommante. Cependant il n'y a rien de tout cela dans LES CHIENS ERRANTS, seulement le visage de Lee Kang Sheng qui a commencé à enfler après ses quarante ans, et sa ligne qu'il contrôle de moins en moins. J'ai tendu un piège à Kang en 1991 ; cela fait vingt ans que j'attends avec ferveur et il m'a enfin donné une interprétation d'une qualité saisissante. Je suis sinistre, n'est-ce pas ?

Peut-on dire des CHIENS ERRANTS qu'il est habité par un profond sentiment de mélancolie, matérialisé par cette fresque peinte grisâtre déshumanisée (paysage de montagne, le torrent et son lit de pierres) qui fascine et aspire les personnages ?

J'ai découvert la fresque dans les ruines pendant les recherches de lieux de tournage, et elle m'a profondément frappé lorsque je l'ai aperçue pour la première fois. Sur un mur entier d'une maison en décrépitude, le paysage familial à Taiwan est représenté au charbon. C'est comme se tenir devant un miroir et regarder le rivage le plus éloigné qui s'y reflète. C'est à la fois réel et irréel, proche et lointain sur l'horizon. Si chacun d'entre nous porte un monde idéal dans son cœur, un lointain et parfait rivage, un endroit enfoui profondément dans son âme... N'est-ce pas juste là ?

J'ai filmé deux scènes devant cette fresque, et toutes les deux ont largement dépassé la longueur de toutes les autres. À quel point un mur comme celui-là, ou un miroir, peut-il faire naître en nous un reflet de la vie ?

Mettre en scène des enfants est une chose nouvelle pour vous. Comment avez-vous travaillé avec eux ? Dans le film, les adultes pleurent (larmes du père récitant le poème, la femme à la fin), jamais les enfants. A la fin, ils sont livrés à eux-mêmes, comme abandonnés. Est-ce une forme d'optimisme pour vous, car ils ne sont pas happés par la mélancolie ou le tableau qui emporte les adultes ?

Les deux enfants sont le neveu et la nièce de Kang. Nous sommes très proches. La petite fille n'avait jamais joué avant. Elle a vivement résisté au début, mais a joué de manière très vivante devant la caméra et n'a pas eu besoin qu'on lui apprenne à le faire, alors je les ai laissé jouer. Ils étaient comme deux petits fantômes, oublieux de la douleur de ce monde, et se sont amusés tout seuls. J'étais comme eux quand j'étais petit. Cette fois, j'ai aussi lâché la bride avec les adultes, et c'est principalement eux qui contrôlaient la durée des scènes. J'aime particulièrement certains moments vides et dénués de sens quand ils restent immobiles quelque part, l'air absent.

La bande sonore du film est remarquable, conçue avec Tu Duu Chih, qui a souvent travaillé avec Edward Yang et Hou Hsiao Hsien. Au début, quand l'homme dans les hautes herbes part en barque, il faut un certain temps pour percevoir les bruits de la circulation en off, situant le lieu à la lisière de la ville. Souvent, comme à la fin, le cœur du plan est silencieux (les deux personnages) et le bruit vient de la périphérie du champ ou du hors-cadre. Comment avez-vous conçu la bande sonore du film ?

Les bruitages des CHIENS ERRANTS ont tous été enregistrés en extérieur. Quand nous sommes allés dans le studio d'enregistrement, j'ai demandé à ce que tous les bruits de fond soient récupérés, y compris la respiration des acteurs, ce qui donne au film un aspect rude et violent.

Une des scènes centrales, en plan séquence, montre le père rentrant chez lui, découvrant que ses enfants sont absents, ayant laissé une poupée dans le lit, avec un chou en guise de tête. La scène, par son déroulement, suggère un infanticide, teinté d'amour fou désespéré (cannibalisme, ingestion). Comment on conçoit un tel plan séquence, pour le jeu du comédien avec tous les éléments qui composent la scène ? Beaucoup de répétitions et peu de prises, ou l'inverse ?

Je lui ai donné un chou et demandé de le manger, et il s'est trouvé que la première prise était bonne. Sans quoi, il aurait dû manger un deuxième chou.

Avec LES CHIENS ERRANTS, vous retrouvez deux acteurs qui vous sont chers. Lee Kang Shen et Yang Kuei Mei, déjà dans VIVE L'AMOUR, avec lequel vous avez obtenu le Lion dor à Venise en 1994, et aussi dans THE HOLE. Que représente pour vous cette fidélité à ces comédiens et ce défi sans cesse renouvelé à transformer leur image, en particulier Lee Kang Shen, confronté à un rôle de père et à un personnage inédit ?

Les quatre acteurs du film travaillent pour moi depuis plus de vingt ans. Je les aime beaucoup, et eux aussi doivent m'aimer beaucoup car à chaque fois que je commence un nouveau film, ils reviennent à mes côtés. C'est aussi ma motivation la plus importante pour réaliser un film. Peut-être n'ont-ils jamais été la clef de la richesse pour moi, et peut-être ne les ai-je jamais rendu riches non plus ; mais à chaque fois, nous faisons un film assez bon, et toujours plus abouti que le précédent. Si LES CHIENS ERRANTS devait être mon dernier film, aucun de nous n'aurait de regrets.

Pourquoi donner le titre du film à ces deux moments où la femme du supermarché, dans un décor moderne en ruines, nourrit des chiens errants ?

Le décor du film entier est composé de ruines. Parmi les ruines, il y a des chiens et des hommes. Les hommes se comportent comme des chiens, et les chiens comme des hommes ; il y a des chiens en liberté, et aussi des hommes en liberté. Il n'ont rien ; qu'en est-il de nous ? Que possédons-nous ? Possédons-nous réellement quoi que ce soit ? Peut-être ne sommes-nous tous rien de plus que des chiens errants.

Que pensez-vous de l'actuel cinéma taiwanais ? Il semble que la puissance économique du cinéma de la République populaire de Chine, en plein essor et au pouvoir très attractif, ait progressivement élimé voire laminé les singularités nationales des autres cinémas de Chine, ceux de Hong Kong et de Taiwan. Qu'en pensez-vous ? Comment vous situez-vous par rapport à cela ?

Je suis la personne la moins qualifiée pour parler du cinéma taiwanais, chinois, hongkongais, asiatique ou du reste du monde, car mon point de vue est différent. Les films dont parlent les gens sont adaptés aux besoins du marché. Mes films ne se préoccupent pas de l'aspect commercial. Beaucoup de gens me demandent à qui s'adressent mes films, et je ne le sais pas non plus. Mais j'ai vécu assez longtemps ; si longtemps que je me sens fatigué, et je n'ai plus envie de faire du cinéma. Peut-être que toutes les choses que je veux filmer l'ont déjà été.

SOLITUDE CHORÉGRAPHIÉE

PAR BERNAD PAYEN

Apparus une dizaine d'années après la première nouvelle vague du cinéma taiwanais (incarnée par Edward Yang et Hou Hsiao Hsien), les premiers films de Tsai Ming Liang ont immédiatement révélé un univers intime et solitaire aussi pudique que cru, porté par une figure mélancolique et burlesque récurrente, l'acteur Lee Kang Sheng.

Tsai Ming Liang, 2011

Qu'il souffre en silence d'un mal mystérieux (*LA RIVIÈRE*), qu'il observe par un trou dans le sol sa voisine d'immeuble (*THE HOLE*), qu'il essaye désespérément de vendre des montres sur un pont (*ET LÀ-BAS QUELLE HEURE EST-IL ?*), ou qu'il circule en scooter dans les rues de Taipei, la figure classique du cinéma de Tsai Ming Liang est un jeune homme quasi mutique, saisi par une mélancolie urbaine, profonde, mystérieuse et durable. Il prend généralement les traits d'un même garçon (nom de personnage Hsiao Kang et nom d'acteur Lee Kan Sheng), un Léaud-Doinel contemporain qu'on a accompagné de 1992 à aujourd'hui. Vingt années pour incarner différentes variations autour d'un même personnage, dont on a aimé dès le début la nonchalance, la démarche burlesque, la timidité audacieuse et le goût de l'obsession. Un alter ego du cinéaste renouvelé de film en film pour l'aider à explorer sa propre intimité et son rapport au monde. Un véritable parcours de personnage, assez unique au cinéma sur autant d'années, passé de ragazzo taiwanais esseulé (*LES REBELLES DU DIEU NÉON*, 1992) à père de famille (*LES CHIENS ERRANTS*, 2013) et moine bouddhiste (*JOURNEY TO THE WEST*, présenté en février 2014 au Festival international de Berlin).

Tsai Ming Liang, 2011

Tsai Ming Liang est né en 1957 en Malaisie, six ans avant l'indépendance du pays, dans un petit village, Kuching ("le chat", en malais). C'est là qu'il passe les vingt premières années de sa vie et qu'il commence à aller au cinéma, et voit principalement les films à grand spectacle de la Shaw Brothers (auxquels il rendra hommage dans *GOODBYE DRAGON INN*, référence au Dragon Gate Inn de King Hu). Son éducation cinéphilique se poursuivra à Taipei, où il part faire ses études à l'âge de 20 ans, et découvre de nombreux classiques du cinéma européen et américain. Après ses études, il réalise plusieurs téléfilms avec des adolescents, acteurs non professionnels, dont émergera Lee Kan Sheng. *LES REBELLES DU DIEU NÉON*, son premier long métrage de cinéma, pose les bases esthétiques et topographiques de son cinéma. Taipei la nuit, le jour, son quartier jeune (Si Meng Ting) à l'aurore ou au crépuscule, des chambres, des salles de bains et des cuvettes de toilettes, des jeunes gens assez mutiques en scooter, un fils (Lee Kang Sheng) et ses parents (joués par Lu Hsiao Ling et Miao Tien, acteurs récurrents), de la pluie et des inondations (le motif aquatique est fondamental), du sexe (on fait beaucoup l'amour dans les films de Tsai Ming Liang) et surtout cette manière particulière d'installer une temporalité, de créer une narration sans en avoir l'air, de faire en sorte que ce qu'on appelle en temps normal un temps mort devienne un temps plein, riche de sentiments aussi contradictoires que le désespoir ou l'espérance. Une narration des sentiments et des corps.

Des corps qui racontent une histoire

Les films de Tsai Ming Liang requièrent beaucoup d'attention. Les visages, les gestes des jeunes gens et la précision chorégraphiée avec laquelle ils se déplacent dans l'espace les racontent en détails tout en les inscrivant dans une mélancolie contemporaine (à ce titre, on peut citer notamment *VISAGE* le bien nommé, qui aurait d'ailleurs pu s'appeler aussi *CORPS*). Pour un spectateur familier du cinéma de Tsai Ming Liang, une scène anodine dans un film peut prendre une résonance bouleversante quelques années plus tard, dans un autre de ses films. Au début des *REBELLES DU DIEU NÉON*, le père mange une barquette de fruits dans la rue avec son fils. Un moment simple, muet. Le père regarde le fils, lui rajoute quelques morceaux. Ce geste, en soi assez beau et d'autres moments partagés entre le père et le fils dans ce premier film, peuvent acquérir une épaisseur émouvante avec le temps, au fur et à mesure que nous devenons proches des personnages, que nous les connaissons en voyant les films suivants (notamment *LA RIVIÈRE* ou *ET LÀ-BAS QUELLE HEURE EST-IL ?* dans lesquels le rapport au père est vif). Une mémoire affective se fabrique au fil des films et engendre un attachement particulier du spectateur pour ses personnages. Le Lion d'or à Venise pour *VIVE L'AMOUR* en 1994 a placé Tsai Ming Liang dans la cour des cinéastes remarqués et confirmé surtout la dense élégance du dispositif mis en place par le cinéaste. Une fois de plus, dans ce film important, mais de manière plus structurée, ce sont les corps des acteurs qui racontent l'histoire. Ceux des trois personnages principaux, qui s'adonnent à un jeu de cache-cache dans un appartement vide. Des rapports affectifs compliqués, mais des rapports sexuels simplifiés.

Un rythme musical

L'intimité est essentielle dans les films de Tsai Ming Liang, souvent très crue, frontale, mettant les personnages à nu au sens propre (les premières et dernières séquences de *LA SAVEUR DE LA PASTÈQUE*, par exemple) comme au figuré (la solitude morale récurrente des personnages, telle qu'elle est exprimée peut-être un peu plus radicalement dans *THE HOLE* à travers ses deux personnages principaux). La fin de *LA RIVIÈRE*, peut-être l'un de ses plus beaux films, décrivant un inceste père-fils, est certainement dans ce registre l'une des séquences les plus fortes (aussi crue que pudique) qu'il ait jamais tournée. Cette apogée dramatique illustre aussi la manière très musicale dont Tsai Ming Liang construit ses films au montage, comme si ses plans étaient des plaques tectoniques qui, calmes en apparence, s'entrechoquaient pour conclure à un tremblement de terre émotionnel.

Certes, la musique est présente dans ses films, notamment dans ses hommages à la chanson populaire chinoise (le générique de fin de *GOODBYE DRAGON INN*, les numéros de comédies musicales de *THE HOLE* ou de *LA SAVEUR DE LA PASTÈQUE*), mais c'est la respiration interne de son cinéma qui est musicale et poétique, comme en témoigne par exemple *ET LÀ-BAS QUELLE HEURE EST-IL ?*, riche en rimes, ruptures, échos et chorégraphies. Avec le temps, l'œuvre de Tsai Ming Liang s'est développée, s'est prêtée aux commandes de musées (Le Louvre), d'écoles (Le Fresnoy), de festivals (Hong Kong Film Festival). Elle est devenue fresque, chanson, ou feuilleton intimistes. Cette rétrospective est l'occasion de vérifier combien elle nous est précieuse.

Bernard Payen

Bernard Payen - Responsable de programmation à la Cinémathèque

我只不過是一座城市

JE NE SUIS QU'UNE VILLE

PAR APICHA TPONG WEERASETHAKUL

L'allée qui mène à la maison est boueuse car il pleut depuis une semaine. Nous autres, les chiens et les humains, nous apportons beaucoup de boue dans la maison. Pendant plusieurs jours, j'ai donc posé les briques de béton une par une sur le sol, en m'appliquant pour qu'elles suivent la courbe du chemin. Sans camion, je fais des allers-retours jusqu'à un magasin de bricolage pour aller les chercher. Le chemin s'allonge petit à petit. Je commence à apprécier le travail, et je ne suis pas gêné par la pluie même si je dois recouvrir l'allée toute entière.

Notre maison est faite de bois. Sous la pluie torrentielle, elle prend une couleur brun foncé. Elle change constamment de teinte comme un animal qui se camoufle, de la même manière que les habitations de Tsai Ming Liang. J'installe une brique du sentier et je pense à un ami qui m'a dit pouvoir compter les gouttes de pluie. Cela lui est arrivé pendant qu'il méditait, et son esprit s'est emparé du temps qui s'écoulait. Le film MATRIX illustre bien son expérience. J'ajouterais qu'il suffit de voir les films de Tsai, car Lee Kang Sheng et Keanu Reeves ne méditent pas mais ils arrêtent le temps. La magie de Tsai se trouve hors champ. Je suis convaincu que ce qui apparaît sur l'écran est moins significatif que ce qui n'est pas montré. Vos images mentales émergent et créent de multiples versions de l'histoire. Dans l'obscurité, avec le murmure de la respiration, le bruissement des feuilles, le tremblement ténu des édredons, l'image est hantée par des fantômes invisibles. L'un d'entre eux est englouti par des flots de souvenirs.

Il y a longtemps, une terre a émergé des eaux. Comme une grosse algue, elle traversait l'océan à la dérive. Elle était heureuse, quelle que soit la direction dans laquelle le vent la poussait. Par une nuit d'orage, un groupe de naufragés échouèrent sur la terre flottante. Ils se mirent rapidement à construire des cabanes et à planter des arbres. La terre s'alourdit et ralentit. Elle se rendait compte qu'elle était en train de devenir une île. Les colons tentèrent de la dompter, et elle finit par s'immobiliser. Elle ne pouvait que pleurer sa jeunesse perdue, tandis que de plus en plus de constructions perforaient sa surface et s'y arrimaient. Les larmes occasionnelles de l'île s'infiltraient jusqu'à l'intérieur du système hydraulique compliqué. Curieusement, certains des nouveaux-nés tombaient malades à cause de ces larmes. Quand les enfants furent assez grands pour marcher, ils quittèrent leurs foyers et vinrent errer à travers le paysage. Ils murmurèrent à la terre : « Montre-nous comment bouger. » Même si elle avait perdu l'ouïe, la terre sentait les petits personnages marcher sur sa peau. « Mes enfants, dit-elle, ne laissez aucun inconnu vous arrêter, sans quoi il pourrait corroder votre dos, vos bras, vos doigts. » L'île sombra d'un centimètre encore, et continua : « Dans mon sommeil, j'ai rêvé que je pouvais dériver sans but, et j'étais heureuse. Mais j'ai des coordonnées à présent, avec un est ferme, un ouest, un nord et un sud. Au milieu de la fureur implacable des saisons, je comprends que je ne suis qu'une ville. »

Apichatpong Weerasethakul
7 juillet 2013





Taiwan / France – 2013
Durée : 138 min – Image : 1.85 – Langue : Chinois Mandarin

Équipe Artistique :

Lee Kang Sheng
Yang Kuei Mei
Lu Yi Ching
Chen Shiang Chyi
Lee Yi Cheng
Lee Yi Chieh
Wu Jin Kai

Equipe Technique

Réalisateur : Tsai Ming Liang
Scénaristes : Tung Cheng Yu, Tsai Ming Liang, Peng Fei
Producteur : Vincent Wang
Coproducteurs : Jacques Bidou, Marianne Dumoulin
Directeur de production : Chen Wei Jie
Directeur de la photographie : Liao Pen Jung, Sung Wen Zhong
Chef électricien : Lu Qing Xin
Ingénieur du son : Mark Ford
Designer sonore : Tu Duu Chih, Kuo Li Chi
Chef monteur : Lei Zhen Qing
Directeur artistique : Masa Liu
Chef costumier : Wang Chia Hui
Directeur de postproduction : Hsu Li Xia

Co-Production : Homegreen Films, JBA Production

En association avec : House on Fire, Urban Distribution International

Avec la participation du Bureau du développement de l'industrie audiovisuelle et musicale MOC (Taiwan) et du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (France)

Avec le soutien de Information Bureau of Taichung City Government, Département des Affaires culturelles du gouvernement, de la ville New Taipei, Gouvernement de la ville de Taipei, Visions Sud Est

Avec le soutien de la SDC (Agence Suisse pour le développement et la coopération), ANGOA, Programme MEDIA

Soutien à la production : Bureau d'information du gouvernement de la ville de Taichung , Centre de Soutien et de Développement cinématographique de la ville New Taipei, Commission du film de Taipei

Ventes Internationales : Urban Distribution International

A man with a shaved head is sitting in a wooden chair, looking out of a large, irregularly shaped hole in a wall. The scene is dimly lit, with a blueish tint. Outside the hole, there are trees and a street with a streetlight. The man is wearing a dark jacket.

導演介紹

TSAI MING LIANG

Né en Malaisie en 1957, Tsai Ming Liang est l'un des réalisateurs les plus importants du nouveau courant du cinéma taiwanais. En 1994, son film *VIVE L'AMOUR* remporte le Lion d'Or à Venise et lui confère une place dans le monde du cinéma international. Depuis, tous ses longs métrages ont été sélectionnés dans les festivals de Cannes, de Berlin ou de Venise. En 2009, le musée du Louvre l'a invité à réaliser le premier long métrage de fiction pour sa collection « Le Louvre s'offre aux cinéastes » : *VISAGE* devient alors une référence pour les réalisateurs s'aventurant dans le monde de l'art. En 2012, la performance de marche au ralenti de Lee Kang Sheng, au départ destinée à la scène, a été développée pour donner la série de courts-métrages des « expéditions au ralenti » qui comprend *No Form, Walker, Dream Walking* et *Diamond Sutra*. Ces courts métrages ont été tournés dans différentes villes et ont touché à différents domaines en associant cinéma, performance et installations artistiques pour présenter une critique intellectuelle de l'éternelle recherche de la vie contemporaine.

Filmographie Sélective

- 2014 *VOYAGE EN OCCIDENT* - Sélection au Festival de Berlin 2014 au Panorama
- 2013 *LES CHIENS ERRANTS* - Grand Prix du Jury - Mostra de Venise 2013
- 2009 *VISAGE* - Sélection Officielle en Compétition - Festival de Cannes
- 2007 *I DON'T WANT TO SLEEP ALONE* - Sélection Officielle en Compétition - Mostra de Venise 2006
- 2005 *LA SAVEUR DE LA PASTÈQUE* - Ours d'Argent, Prix Alfred-Bauer et Prix FRIPESCI - Festival International du Film de Berlin
- 2003 *GOODBYE, DRAGON INN* - Prix FRIPESCI - Mostra de Venise 2003
- 2002 *LE PONT N'EST PLUS LÀ*
- 2001 *ET LÀ-BAS QUELLE HEURE EST-IL ?* - Sélection Officielle en Compétition - Festival de Cannes 2001
- 1998 *THE HOLE* - Prix FRIPESCI - Festival de Cannes 2013
- 1997 *LA RIVIÈRE* - Ours d'Argent - Festival International du Film de Berlin 1997
- 1994 *VIVE L'AMOUR* - Lion d'Or et Prix Fipresci - Mostra de Venise 1994
- 1992 *LES REBELLES DU DIEU NÉON* - Prix du meilleur film au Festival des 3 Continents



PRESSE
MOONFLEET
Matthieu Rey & Mounia Wissinger
10, rue d'Aumale
75009 Paris
Tél. : 01 53 20 01 20
matthieu-rey@moonfleet.fr

DISTRIBUTION
URBAN DISTRIBUTION
14, rue du 18 août
93100 Montreuil
Tél. : 01 48 70 46 57
www.urbandistribution.fr
contact@urbandistribution.fr