



FACE
VISAGE

李奧納多·達文西

生於1452年／義大利佛羅倫斯近郊文西鎮；死於1519年／法國昂布瓦斯

《聖約翰施洗者》肖像

LEONARD DA VINCI

(VINCI, NEAR FLORENCE, 1452 - AMBOISE 1519)

SAINT-JOHN THE BAPTIST

LÉONARD DE VINCI

(VINCI, PRÈS DE FLORENCE, 1452 - AMBOISE 1519)

SAINT JEAN-BAPTISTE

達文西筆下的這幅「手持耶穌受難的象徵——十字架，身披酒神巴克科斯的標誌——豹皮服」的施洗者聖若翰，顯現出一種異教徒式的美感。其圖像描繪創新之處，則在於以托斯卡地方畫派中對佛羅倫斯守護聖者的傳統方式為基礎，又混融了諸家風格之長。貌如女子之理想男性的完美呈現、手勢的豐富意涵、微笑的震攝力量，這些共同造就了達文西藝術生涯的晚期中一幅傳世之作，且無疑地繪製於1513到1516年間。還值得注意的是，這幅畫同樣具備了達文西他那深沉簡煉及朦朧的特殊手法，此種單色與透晰的表現主張，油畫技法上將其稱為「煙薰法」或「氣暈法」」（義大利原文sfumato）。

聖約翰是預言者、先驅、更是「走向光明之人」。達文西因此在畫中採取了朝天指去的手勢、側轉並從一道光源而出的身形來闡述主題的喻意。也就是這種「真確地由光再現」讓人物的體積隨之產生，同時也彰顯出介於繪畫的底與形之間那難以察覺的過程。sfumato「如同消失在蒸氣中的模糊輪廓」那般視覺效果在這裡得到傑出的詮釋。另外，善用光影技巧所產生的「旋轉的」軀體，就此而論畫家不再讓雕刻家專美於前。在色彩運用方面，這幅作品刻意擺脫了繽紛的色彩功能，反而使其境界更臻完美。而聖約翰臉上溫柔的微笑，那種忽男忽女的感覺，則呼應出先驅的身分，以及在世界誕生之日那位具有雙重性意義的新亞當。

Holding the cross, symbol of the Passion of Christ, but wearing a panther's hide, attribute of Bacchus, this Saint-John the Baptist is of pagan beauty. It renews through its syncretism the traditional Tuscan iconography of the Florentine patron saint.

The perfection of his idealized androgyny, the eloquence of the gesture, the power of the smile make of it the masterpiece of the end of Leonardo's career painted around 1513-1516, and the culminating point of his somber and melting manner, monochrome and transparent, the pictural technique called “sfumato”.

Saint-John the Baptist, the Announcer, the Precursor is also “He who comes from the Light”. With Leonardo da Vinci, finding the gesture, the index pointing to the sky, the body in a spiral and the emergence in the light perfectly conveys the theme.

It is “the right distribution of the light” which gives the figure its sculptural volume and expresses the slight passages between the background and the form. The sfumato “which blends the contours in a vapor of light” is here majestically illustrated. The body “turns” thanks to the use of light, and hence the painter rivals the sculptor. No use of color; on the contrary, the work is all the more perfect, that it pushes away the artifice of color.

The face of Saint-John the Baptist, with a sweet smile, oscillates between the feminine and the masculine, in accordance with the identification of the Precursor and the New Adam who, on the day of Creation, carried with him both natures.

Tenant la croix, symbole de la Passion du Christ, mais vêtu d’une peau de panthère, attribut de Bacchus, ce Saint Jean-Baptiste est d’une beauté païenne. Il renouvelle par son synchrétisme l’iconographie toscane traditionnelle du saint patron florentin.

La perfection de son androgynie idéale, l’éloquence du geste, la puissance du sourire en font le chef d’œuvre de la fin de la carrière de Léonard peint sans doute vers 1513-1516, et le point culminant de sa manière sombre et fondue, monochrome et transparente, technique picturale appelée “sfumato”.

Saint Jean-Baptiste, l'Annonciateur, le Précurseur est aussi “Celui qui vient à la Lumière”. Chez Léonard de Vinci, la trouvaille du geste, l'index pointé vers le ciel, le corps en spirale et l'émergence dans la lumière traduisent parfaitement le thème.

C'est la “juste répartition des lumières” qui permet de donner à la figure son volume sculptural et qui exprime les passages insensibles entre le fond et la forme. Le sfumato “qui noie les contours dans une vapeur légère” est ici illustré magistralement. Le corps “tourne” grâce à l'utilisation de la lumière, et le peintre rentre ainsi en rivalité avec le sculpteur. Point d'utilisation de la couleur; au contraire, l'oeuvre est d'autant plus parfaite, qu'elle en écarte l'artifice de la couleur.

Le visage de Saint Jean-Baptiste, au doux sourire, oscille entre féminin et masculin, conformément à l'identification du Précurseur et du Nouvel Adam qui, au jour de la Création, portait en lui la double nature.

© MUSÉE DU LOUVRE / A. DÉQUIER-M. BARD
WOOD (WALNUT) H.0.69 ; L. 0.57 CM.

© MUSÉE DU LOUVRE / A. DÉQUIER-M. BARD
BOIS (NOYER) H.0.69 ; L. 0.57 CM.





蔡明亮訪談 | TSAI MING LIANG INTERVIEW | ENTRETIEN AVEC TSAI MING LIANG

被羅浮宮美術館邀請是我非常榮幸的事。

但面對收藏量如此豐廣的博物館，對我來說是相當大的挑戰，要如何跟這些偉大的藝術併列？讓我比較放心的是，站在貝聿銘的建築創作底下，你可以感覺得到，只要你做回自己，你就可以被這些古老的巨人所包容。

羅浮宮

羅浮宮跟我連繫，邀我去看羅浮宮。我以比較有系統性的方式，重新認識那些畫廊和西方繪畫史，可是愈看愈覺得複雜，愈看愈覺得龐大，覺得不是我能夠消化的。

事實上，羅浮宮對我來說是一個非常讓人迷惑的地方，你很容易迷失在裡面，我在那些長廊裡來來回回走了三年，開始時完全迷失在數量龐大的西方繪畫和雕塑裡，沒有方向，沒有焦點。每次來巴黎總被安排去逛，每次都想逃。只能一再回去，不停地發現一些新的東西。

有一天我忽然發現了一個人物，在那些關於宗教的繪畫裡，無處不在，以各種樣貌出現在耶穌身旁的聖施洗約翰。達文西的一幅傑作也是他——年輕俊美的聖巴提斯，食指指著天，迷一樣的微笑。

我停在這幅畫前很久，被這個曾經為耶穌施洗的聖人迷住了……。

此外，我對於始建於12世紀末，之後不停擴建的這個古老建築物的興趣，可能多過於它的收藏品。

我要求參觀那些遊客止步的地方。他們派了消防員帶我上上下下的看，打開羅浮宮地下、地上、天花板上那些老舊的、佈滿灰塵的門，檢查裡面是甚麼。我跟著鑽進了牆壁的夾層

裡，攀很高的逃生梯，爬上天花板那些廢棄的頂樓，裡面是厚厚的灰塵和鳥的屍骨，我們又往下爬，深入到幽深陰暗充滿異味的巨大排水管道……。

一部電影的誕生

我一開始只想到如何讓小康跟尚皮耶李奧相遇，想了各種方法，甚至想像小康在金字塔外賣巴黎鐵塔的鑰匙扣（笑），然後尚皮耶李奧想把他一隻死掉的鳥葬在羅浮宮裡面。我記得最早的想法是這樣。可是莎樂美的主題慢慢跑出來了，因為一直在羅浮宮裡面看，腦袋也一直在轉，都在想方法解決一個問題，就是怎樣讓這些人集合在羅浮宮裡面，或羅浮宮地下室一些不為人知的場景裡面。

後來就想到用拍電影的方式。要把他們集合在一起基本上不太真實，很不容易在寫實面上要求到這點，所以思考過程很複雜。我寫劇本寫了很久，想了很久，有幾個元素一直在，比如尚皮耶李奧和小康都不能缺席，後來莎樂美跑進來了，聖約翰也跑進來了，本來還考慮到聖約翰最好是看不見的，只是一個象徵，之類的概念一直環繞在我腦中，甚至開始也沒有芬妮亞當的角色，很單純。後來逐漸覺得要把他們集合在這個環境裡面其實是很不真實的。

我一直在這些真實與不真實裡面徘徊。我覺得整個電影一直處在一種很焦灼的狀態中。在處理這個電影的內容的兩年中，我都很焦慮，很不安，甚至想不拍，因為覺得這個事情太恐怖了，拍不好可能會貽笑大方。

直到我母親過世的時候，突然間有一個很真實的畫面跑進來，就是一個母親的過世跟一個導演的關係。我覺得對母親的歉疚很深，因為有很多理由不在母親的身邊，尤其當你長大成為導演的時候，常常都不在她身邊，直到你發現她得了癌症的時候，要決定要不要留在她身邊。我那時候做了決定要留在她身邊，直到她病好或者走掉。那件事很強悍地撞擊到我，好像我在經歷了多年自我放逐的漂泊感後突然找到了一個理由回到母親身邊。這件事使這個作品產生了一個化學作用。後來我母親死了，我看著她過世，而死亡成為了這部電影的一個母題。

我覺得這個電影的形成是很複雜的，有很多自己現實的狀況撞擊了我。很明顯地，這個電影好像是在找尋我內在焦慮的原因，或是我活到五十歲之後對生命的一種看法。所以小康這個角色就形成了。他要演一個導演。事實上小康本身後來也當了導演，所以我覺得他可以演這個角色，去觀察一個導演在創作上的焦慮，甚至生活上的焦慮。

蕾蒂莎演的莎樂美好像割下小康的頭那場戲，我覺得她最後那個表情完全表達了我的心情，好像因為愛或恨完成了一個儀式後得到了你要的東西，可是卻也同時產生一種巨大的空虛感或荒謬感。這就是人生。

所以她在演那場戲的時候，我感到非常震撼，完全是我心裡的感受，我們那麼努力地生活，那麼努力地去追求真理或追求愛，可是最後得到的卻是一個這樣的感覺，到底是怎麼回事？

因為創作這個劇本的過程跟我母親的過世剛好相遇，讓我忽然看透了一件事：生命就是這樣；生命是很苦的，生命是荒謬的，生命是不能掌握的，可是你還是要認真地去經歷這些事情，你才能夠看到這個部分。

影片結構以一種剝洋蔥的形式進行，用幽默、辛辣、荒謬、詭譎的情節鋪排，反覆辯證拍電影這個創作形式的真假虛實，進而深刻地探索這群彷彿被上帝委命或被魔鬼驅使的創作者神秘的內心世界；他們的焦慮不安？他們過多的慾望？他們無法填補的空虛寂寞？他們的神經質？他們的身不由己？他們的高處不勝寒？……就像羅浮宮裡每一幅不朽的世紀名畫的背後到底隱藏著那死去的天才多少的秘辛，是多麼挑撥世人的好奇心。

如果洋蔥形同生命，一窺生命的真相唯有一層層地剝開它，剝到最後也許甚麼都沒有，只有滿臉淚水。這個舉動也許令你發噤，它毫無意義嗎？畢竟剝洋蔥會讓人流淚。我希望這個電影也能讓人笑到流淚，同時又傷心地流淚。

演員

在歐洲，有一位我最欣賞的演員，也就是尚皮耶李奧。我第

一次發現他的時候，是在楚浮的《四百擊》裡。那時他才14歲，之後成為著名的演員。慢慢地，他的面孔成為我最親切的朋友、最近的鄰居。看他的電影使得我覺得對這個演員有更加的親切感，也就是說，他的面孔能夠使得觀眾與電影更加的親密。你會感覺到人物從電影中走出來，再從現實生活走進銀幕。活在現實與虛擬中，同時也帶給了電影生命力。對我而言，我們可以從尚皮耶的面孔中，看到電影的意義。

演員可以說是這部影片的種子，也可以說是我決定要拍這部電影的動機，在我的電影生涯似乎冥冥中已有安排。

演員是一種很特殊的人，我相信所有的演員都是。演員是一種很特殊的行業，這個我很早就非常清楚，而且我非常信任我用的演員。

對我來說，基本上一個演員要做的最重要的事是要找位子。更準確地說，其實是在經營一個畫面的美感。那種美感跟一般的美感是不一樣的，對我來說是一種屬於電影的美感，包括演員在裡面的表演，包括時間性，包括畫面裡所有的小細節。我其實在經營的是每一個單一的畫面，讓它產生很大的力量。

我的確在這部電影裡面讓演員比我以前的電影有更多的自由，一方面是因為這次這些演員都很不錯，尚皮耶有自己的節奏和狀態，蕾蒂莎是另外一種，小康是另外一種，馬修又是另外一種。我只要稍微做一點調整，只要在我要的範圍裡面，每一個看起來很自然，我都覺得OK。這次可能因為我心態的關係，我在創造每一個畫面時除了注意那些細節之外，我反而想跟著演員走。可能是因為尚皮耶的關係，甚至蕾蒂莎，我也在跟著她走。我好像在觀察他們往哪裡走，然後再帶到我要去的地方。

我當時決定用蕾蒂莎是因為布烈松的概念，因為我一直是那個概念的崇拜者。他的概念就是模特兒跟電影演員的關係，就是沒有表情的表演方式。我並不擔心找來一個模特兒來演電影，因為她好不好，有時候不是她本身的問題，是電影的問題或者是導演的問題。我也跟蕾蒂莎談她自己的表情，看得出她是一個很努力很認真的演員，可是也感覺到她太自覺，很自覺她現在是一個演員了，不是一個模特兒，她現在要努力地



做一個演員。她的問題可能在這裡，所以我在開始跟她工作的時候就告訴她，我喜歡你模特兒的背景，我認識你是因為你是模特兒，我看到你的照片，覺得你的型很好，天生就很上鏡，很會擺姿式，而且擺得很準確，別人可能擺不出來的你卻能夠做得讓人覺得很舒服。我說這就是你的條件。我給她這樣的一個鼓勵。

我的意思是說，你不用擔心自己會不會是一個好演員，根本不要想這個問題，輪不到你去控制，是整體的一個合作，我們來一起試試看，做一個作品。

其實一開始，她就很快地轉變，很快就通了。我覺得是在拍雪中歌舞的那個大特寫開始，她找到了放鬆的方式。她在拍這個電影的時候是放鬆的，並沒有要求自己要演得多好，她就是放鬆，而當她放鬆的時候，她的可能性就很多，變得很柔軟，很容易就找到一個對的位子，而且一路走下去就愈來愈清楚。所以到了後面，跟她合作是最輕鬆的，因為我知道她可以做到我要的東西。她很有才華，真的。

電影的意義就是演員的臉，是老天送給每個電影導演及觀眾的最佳的禮物。這些面孔並不是商業電影的商品也不是成為崇拜的偶像。我們可以從演員的臉看見光陰的流逝，自然的變化及人生。演員的臉使得電影又有更深層的意義。

感覺到一股力量

我好像一直不停地在跟現實環境，特別是做電影的環境做抗爭，沒有停過，包括上街頭賣票這件事。我拍了一個不太有市場的电影，可是我要人家來看這個電影，我就自己上街頭去賣票。在台灣，我做了七年，做到有時候覺得自己很不能忍耐，可是還是在做。但是這個電影突然間給了我一股力量，因為它很厚實，包括了羅浮宮、法國的這群老演員、甚至包括法國其他的藝術家，比如拉夸（Christian Lacroix）及非利浦（Phillipe Decouflé）。我忽然間生起了一種很大的力氣，覺得這個對抗是不能停止的，而且它變得非常有力氣。

在一般的創作過程中經常有對抗，也有很多妥協：電影的長度、市場的需要、片商會給你很多想法、很多要求、很多意見、觀眾又批評你，好像你要做他們要的東西，而不是你要做一個讓

他們覺得新奇的東西，他們不要，他們只要他們要的東西。

但是我覺得這部影片是一個很奇怪的時機，給了我一種這樣的力量，所以我每一天拍完戲都很喜悅地回家，但是緊接著我又很焦慮，我下一個鏡頭是甚麼？前面這個很好，可是下一個能不能保持水平？或者更好？所以我每一天出門的時候是很焦慮的，從來沒有過那麼焦慮。

一直到最後幾天，我忽然間發現，原來我在拍每一個鏡頭的時候都是跟尚皮耶李奧一樣的——我用了我全部的力氣。

我發現他在演每一場戲的時候，用了他畢生的力氣，而我自己拍這個電影的時候，也在每一個鏡頭裡面用了我畢生的力氣。我其實很欣賞尚皮耶李奧的一個地方是，他非常任性，因為他有這個條件任性。他的任性是非常純真的一種任性，像回到一個小孩子：「我不要了就是不要了，我要做我就做最好的，當我沒有力氣的時候我就不做了！」這是最喜歡他的一個部分，就是這樣，我自己在這個電影裡面也是這樣。

鏡花水月

對我來說，在這部影片中一個是創作的世界，一個是真實的世界。創作的世界指的是戲中戲裡聖經的神話世界，事實上到最後它們都混淆在一起，角色進出在不同的角色之間，甚至是一個角色出現了兩個人來演。這些角色一直交錯在神話和現實當中，而蕾蒂莎演的角色，也是不停進出在她對現實的抗拒和莎樂美的內心世界裡面，我覺得那都是心理的邏輯。包括小康如何在生活裡，將死亡或情感的撞擊變成一個創作的力氣。

裡面很多東西一直在攪一直在攪，包括芬妮亞當。她好像一直在尋找一個東西。她跟珍妮摩露的那場戲也許是一個夢境，她從一個死亡的世界進到一個夢境，之後跟尚皮李奧的戲又好像進入另外一個夢境，似夢似真。這些界線一直被拆掉；這兩個世界其實並不是沒有界線，而是我不斷地把它們的界線拆掉。

我覺得我拍電影的方式比較像畫畫，但是這幅畫是比較大的畫，所以它沒有我們習慣看到的戲劇性的邏輯，我把某些邏輯抽掉，直接呈現夢境跟現實交錯的一種感覺。我想做的是這樣的一個電影：鏡花水月。

I am very proud and honored to have been invited by the Louvre museum to make *Face*. Confronted with this gigantic museum, known all over the world, which holds such works of art over the centuries, it was an unprecedented challenge for me. I told myself: “how can I create a work which may stand side by side with masterpieces which have crossed the ages and time and are absolutely unique?”. What reassured me, as I stood under the pyramid conceived by Mr. Pei, I told myself, one must be oneself, just do what you want to do, to do what I think I must do, then I will be accepted and tolerated by these giants who have traversed time.

THE LOUVRE

The Louvre contacted me to go scout the locations.

I therefore systematically explored the painting galleries, behind the scenes, and the history of Western art. The collections are so rich that it is difficult to apprehend them, to find one’s way. I was overwhelmed. The structures of the buildings were so complex that as soon as I had finished a visit, I would forget what I had seen. I would go, return again and again. I didn’t stop discovering new things. It is in these circumstances that two events happened. I found a focal point among the paintings. To be more precise, among the religious paintings of the Renaissance. Of all the characters represented, it’s Saint-John the Baptist who struck me. Later on I discovered that he was a central character in the story of Salomé, the one who asked for his head. He was everywhere. Then, while visiting behind the scenes of the Louvre, I met a fireman who was different from all the others, Jean-Pierre D. He carried huge bunches of keys, each door had to be opened and then locked by him. On the first day of our visit, he told me he had seen many of my films. He knew where to take me. It is one of the elements which started everything.

BIRTH OF A FILM

My first "idea", was the encounter of Jean-Pierre Léaud and Lee Kang-Sheng. That’s what I was most interested in. Because, in a previous film, "*What time is it, there?*" one was in Taipeh, the other in Paris, but they never met. It is during the shooting of that film

that I met Jean-Pierre Léaud. After that, we saw each other a few times. At each meeting, I was moved. I would tell myself I really have to film him. The first time was insufficient, almost simplistic, as if I had made an inaccessible divine creature out of him, but I got to know him more, as I saw his aged face, it made me want to film him, maybe I had to hurry up...

I asked myself: "What can I do to have Kang-Sheng and Léaud meet?". I imagined a whole series of solutions. Even imagining Kang-Sheng as a salesman of miniature Eiffel towers for tourists, and that Jean-Pierre Léaud wanted to bury his dead bird inside the Louvre. That’s what I remember.

But little by little, the character of Salomé imposed herself. The more I scouted, the more the character haunted me. The main challenge became how do we have all these characters meet in the Louvre, or still, in these hidden parts of the Louvre, these places underground, these labyrinths...

Then, I thought of the shooting of a film. But I felt this way of getting them together was not very realistic. Something was missing to launch the writing. Realizing this was very troubling. I wrote a lot, reflected a lot, searched. Keeping the idea, above all, of Léaud and Hsiao Kang: not losing them, keeping them indispensable at every moment...

I wavered constantly between "real-believable" and unreal. I have a feeling the film matured for a long time, maybe two years. The way I handled the project took up a lot of my time.

With a certain degree of anxiety, even envisioning dropping the project, I said to myself: It’s terrifying, this thing. I will never succeed. I even had the feeling that all of this would be ridiculous. It is at that moment that my mother passed away. Another reality imposed itself on me. I saw how this could influence everything.

What guides the relationship between a mother and her filmmaker son. There are always many reasons not to be by one’s mother. Until one discovers she has cancer and you have to decide to be by her or not. I decided to accompany her to her last moment in life. These circumstances shook me; as if after so many years of



wandering, I violently found a reason to be by her side. The illness of the mother transformed my gaze on things.

Well, she left, I saw her die; hence mourning and loss became the themes of the film.

The way this film takes shape remains very complex. It integrates many real circumstances which belong to me personally. This film brought about a questioning of my inner world, started a motion in my concept on life. Hsiao Kang's character incarnates this state of mind: he is a filmmaker. Lee Kang-Sheng himself became a filmmaker in real life. I was certain he would be able to play the part and share with us the double anxiety of the artist facing life and the creative act. At the moment when Laetitia, who plays Salomé, is about to cut his head, there is a feeling of void and absence of meaning. As if after having possessed the object of our love or our hate, there was but a gap and the absurdity of our actions. I am profoundly moved by Laetitia's performance in this scene, what she expresses reflects what I feel. Each one of us makes such an effort to build his life following one's quest for truth and love, but in the end it is absurd. So it is with the human condition. Life is painful. We are powerless before it. But it is only by experiencing it, by living, that one may understand what it is.

The structure of the film unfolds the tale as one peels an onion. Through humor, caustic irony, the absurd and fantasy elements of the story, it constantly exposes the complexity of the act of filming, and the paradoxes of the creative process balancing between true and fake, virtual and real. It minutely explores the mysterious inner world of these artists, sent by the gods or moved by the demons. Their constancy creates anguish, their excessive desires, their inconsolable solitude, their nervous state, their physical limits, their resistance to cold, as the paintings exhibited at the Louvre, whose backs might hide a secret bitterness of the genius who is gone.

If the metaphor of the onion which is peeled can be applied to life, one might then say that a situation in real life will be observed by peeling one layer after the other, until there is nothing left but tears running down the face. If you break out in laughter, does this mean there is no sense?

THE ACTORS

In Europe there is an actor I admire above all, he's Jean-Pierre Léaud. I discovered his face for the first time in *Four hundred blows*, he was fourteen years old. He became like a familiar neighbor, more of a friend than a well known actor. I have the impression of having an intimate relationship with this man as I see his films, but even further still, he manages to transmit an intimate relationship with cinema itself. One has the impression that the character comes out of the film but also a man who enters the screen, travels through fiction, lives, gives life to cinema. The meaning of cinema for me, one can find it on the face of Jean-Pierre Léaud.

One may say actors are the "seeds" of the film and they are also what motivate my desire to make this film. The most important thing for the actor is to find the right place, to be more precise, one must conceive the image and the aesthetics of this image is different from other forms of aesthetics, it is the cinematographic aesthetic. Of course the actor participates in this aesthetic, his way of acting, etc... Temporality is also important, as well as every detail which appears in the image, my job consists essentially in creating the most impacts possible for each image in the film. In this film, the actors are free than in my previous films. Each has something which is his own. This time, I have the impression I tried to follow the actors, to walk with them, to see where they were going, I followed them while leading them to where I wanted them to go.

I chose Laetitia Casta, because, as Robert Bresson, I love the idea of the film star model. She is now an actress. When we began working together, I told her : I like you as a model, if I call upon you it is because you are a model. When I saw your photos, I loved your image. Your photos are beautiful, it's innate in you, you are photogenic, your poses are perfect. And that belongs to you. Don't worry about whether you act well or not, forget that, it's something you cannot judge by yourself, it is a collective work. From the very beginning of the shoot, she understood very quickly what I had told her, in particular when we shot the extreme close up in the musical comedy scene, she was completely relaxed. It is by letting

go that she showed many possibilities, she became very supple, she could always find where she should be and she followed this way. The more we shot the more evident it was for her; it's with Laetitia that it was the easiest; I knew she could do what I expected of her. She has a lot of talent.

The meaning of cinema is the face of the actors. It is a gift of heaven to the director, to the public. These faces are not products of the star system. They are not images of idolatry either. They allow the observation of the passage of time, the change of a natural order, of life. It is thanks to the actors that cinema reaches another dimension.

"I FELT AN ENORMOUS FORCE"

Ever since I started making films, I have the impression I must ceaselessly confront the environment, be at war with the cinema system. I don't make very commercial films, but I want people to see them. Including by selling tickets on the street, I already did that in Taiwan.

If I look back on these last seven years, at times it was really almost an unbearable trial, but I continued. For this film, a lot of people gave me strength : the Louvre, the French actors, all of them, the French artists who joined me, Lacroix, Decouflé, I felt an enormous force.

Usually one must submit to so called problematic things... such as the length of the film, the "needs of the market". Everyone has an opinion, suggestions, demands... It looks as if one should make a film they want, which has nothing to do with you. But on this film, I had a very particular experience. In the evening, after shooting, I went home happy. But I was all the more anxious. How will the next shot be? In the morning when I came out, I was anxious. An anxiety I had never felt before at this level. I didn't sleep well. Until the last days when I suddenly discovered that in fact each shot I made was exactly in the image of Léaud: I had put all my energy into it. What I find most admirable in Léaud, is that he is totally sincere. He gives himself totally with a dedication which is somehow ingenuous. Like a child. It is what I like the

most in him. And I, I am the same.

"FLOWERS IN THE MIRROR, MOON IN THE WATER"

In fact, there is a created world and a real world. The created world is that of the film within the film, in the worlds of mythology and the Bible, but in the end everything mixes and blends together.

All the characters mix constantly, legend and reality do not cease to be confused, Laetitia plays a character who rejects reality and enters the inner world of Salomé. For Lee Kang-Sheng, he will transform things in life, death or emotional shocks into a creative force. Fanny Ardant is ceaselessly looking for something. Her meeting with Jeanne Moreau resembles a dream. She traverses a world of death to reach an oneiric world. When she is with Jean-Pierre when are both in reality and in a dream, the barriers between the two no longer exist, it is not that the worlds are not in relation to each other, it is that I have abolished the barriers which separate them.

The same goes for Jean-Pierre, from a poor fallen actor, he becomes a hero and then returns to reality. In the film, he is for me a real hero, but a hero must at one point leave the stage.

The way I film is similar to the work of a painter. Each of my films is a painting and here it is a big painting which has no logic in its dramaturgy as we are used to seeing. I abolished a certain logic to show but a world of dreams intertwined with reality.

As it is said in the Buddhist proverb : "Flowers in the mirror, moon in the water", all is but illusion.

© JBA Production · April 2009



Je suis tr s fier et tr s honor  d’avoir été invit  par le musée du Louvre pour réaliser Visage. Face à ce gigantesque musée, si connu du monde entier, et qui conserve tant d’œuvres d’art depuis des siècles et des siècles, c’était un défi sans pr c dent pour moi. Je me disais : « comment puis-je réaliser une œuvre qui puisse être côte à côte avec les autres chefs-d’œuvre qui ont travers  les âges et le temps et qui sont absolument uniques ? ». Ce qui m’a rassuré, c’est lorsque je me suis retrouvé sous la pyramide conçue par M. Pei et je me suis dit, il suffit d’être soi-même, il suffit de faire ce que j’ai envie de faire, de faire ce que je pense devoir faire, alors je pourrais être accepté et toléré par ces géants qui ont travers  le temps.

LE LOUVRE

Le Louvre s'est mis en contact avec moi pour que j'aille y faire des repérages.

Je me suis donc mis à explorer de manière systématique à la fois les galeries de peinture, les coulisses et l'histoire de l'art occidental. Ces collections sont d'une telle richesse qu'il est difficile de les appréhender, de s'y repérer, j'étais débordé. Les structures des bâtiments étaient si complexes que dès que j'avais fini une visite, j'oubliais ce que j'avais vu. J'y allais, j'y retournais encore et encore. Je ne cessais de découvrir des choses nouvelles. C'est dans ces circonstances que sont survenus deux  v nements.

J'ai trouvé un repère parmi les peintures. Pour être plus précis, parmi les peintures religieuses de la Renaissance. De tous les personnages représentés, c'est Saint Jean-Baptiste qui m'a frappé. Par la suite j'ai découvert que c'était un personnage central dans l'histoire de Salomé, celle qui avait demandé sa tête. Il était présent partout.

Et puis, en visitant les coulisses du Louvre, j'ai rencontré un pompier diff rent des autres, Jean-Pierre D. Il transportait d'énormes trousseaux de clefs, chaque porte devait être ouverte par lui et ensuite refermée à clef. Lors de notre premier jour de visite, il m'a dit qu'il avait vu beaucoup de mes films. Il savait où m'emmener. C'est l'un des facteurs qui a tout déclenché.

NAISSANCE D'UN FILM

Ma première "idée", c'était la rencontre entre Jean-Pierre Léaud et Lee Kang-Sheng. C'était ça qui m'intéressait le plus. Parce que, dans un film pr c dent, “*Et L -bas quelle heure est-il ?*”, l'un était

  Taipei, l'autre à Paris, ils ne se rencontraient pas. C'est en tournant ce film que j'ai connu Jean-Pierre Léaud. Par la suite, nous nous sommes vus quelques fois.   chaque rencontre, j'étais très  mu. Je me disais que je devais vraiment le filmer, que la première fois avait été insuffisante, presque simpliste. Comme si j'en avais fait un être divin inaccessible, alors qu'en le connaissant mieux, en observant son visage vieill , cela m'a donné le désir de le filmer, avec l'idée qu'il fallait peut-être que je me dépêche...

Je me demandais : “Comment faire en sorte que Kang-Sheng et Léaud se rencontrent?”. J'ai imaginé des tas de solutions, que Kang-Sheng soit un vendeur de Tour Eiffel miniatures pour les touristes, que Jean-Pierre Léaud veuille enterrer son oiseau mort à l'intérieur du Louvre. Je me souviens de  a, en tout cas.

Mais peu à peu, le personnage de Salomé s'est imposé. Plus je rep rais, plus le personnage me trottait dans la tête. L'enjeu principal devenait ; comment faire en sorte que ces personnages se retrouvent tous au Louvre, ou encore dans ces parties cachées du Louvre, dans ces lieux souterrains, ces labyrinthes...

Ensuite, j'ai pensé à un tournage de film. Mais je trouvais que cette manière de les rassembler n'était guère vraisemblable. Il manquait quelque chose de déclencheur. Appréhender cela était très déconcertant. J'ai beaucoup écrit, r fl ch  et cherché. Avec en avant toujours l'idée de Léaud et Hsiao Kang : ne pas les perdre, les rendre indispensables à chaque moment...

Je balan ais constamment entre "réel-vraisemblable" et irréel. J'ai le sentiment que le film a m tur  très longtemps, peut-être deux ans. La manière de traiter le projet m'a occupé beaucoup de temps.

Avec une certaine anxiété, jusqu'à envisager de laisser tomber, en me disant : C'est terrifiant, ce truc. Je n'y arriverai jamais, j'avais même le sentiment que tout pouvait basculer dans le ridicule.

C'est à ce moment-là que j'ai perdu ma mère. Une autre réalité s'est imposée à moi. J'ai vu comment cela pouvait tout influencer. Qu'est-ce qui commande les relations entre une mère et son cinéaste de fils. Il y a toujours des quantités de raisons pour ne pas être auprès de sa mère. Jusqu'au moment où tu découvres qu'elle a un cancer et que tu dois décider d'être auprès d'elle ou pas. J'ai finalement décidé de l'accompagner jusqu'au dernier moment de sa vie. Ces circonstances m'ont beaucoup secoué; comme si après tant d'années de vie d'errance,

je retrouvais brutalement une raison d'être à ses côtés. La maladie de ma mère a transformé mon regard sur les choses. Enfin, elle est partie, je l'ai vue mourir; ainsi le deuil et la perte sont devenus les thèmes du film.

La façon dont ce film prend forme reste très complexe. Il intègre beaucoup de circonstances réelles qui m'appartiennent personnellement. Ce film a fini par porter un questionnement sur mon monde intérieur, par mettre en mouvement ma conception de la vie.

Le personnage de Hsiao Kang incarne cet état d'esprit : il est un cinéaste. Lee Kang-Sheng lui-même est devenu cinéaste dans la vie. J'étais certain qu'il serait capable de jouer ce rôle et nous faire partager la double angoisse d'un artiste face à la vie et à l'acte créatif. Au moment où Laetitia Casta qui joue Salomé fait mine de lui couper la tête, il s'ensuit une impression de vide et de non sens. Comme si après avoir possédé l'objet de notre amour ou de notre haine, il ne resterait que la béance et l'absurdité de nos actes. Je suis profondément  mu par le jeu de Laetitia dans cette scène, ce qu'elle exprime reflète ce que je ressens. Chacun de nous déploie tant d'efforts pour bâtir sa vie en poursuivant sa quête de vérité et d'amour, alors que tout cela au bout du compte est absurde. Telle est la condition humaine. La vie est douloureuse. Nous sommes impuissants face à elle. Mais ce n'est qu'en en faisant l'expérience, en vivant, que l'on comprend ce qu'elle est.

La structure du film déploie le récit comme on p le les peaux d'un oignon. Par l'humour, l'ironie caustique, l'absurde et les éléments fantastiques de l'histoire, il expose constamment les complexités de l'acte de filmer, et les paradoxes du processus créatif balancé entre vrai et faux, virtuel et réel. Il explore minutieusement le mystérieux monde intérieur de ces artistes, envoyés des dieux ou animés par les démons. Leur constante angoisse, leurs désirs excessifs, leur inconsolable solitude, leur état nerveux, leur limite physique, leur résistance au froid, à l'image des peintures exposées au Louvre, dont le revers cacherait quelque secrète amertume du génie disparu.

Si la métaphore de l'oignon qu'on p le peut s'appliquer à la vie, on dira alors qu'une situation de la vie réelle sera observée en étant une couche après l'autre, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien que des larmes coulant sur le visage. Si vous riez aux éclats, cela signifie-t-il que c'est dépourvu de sens ?

LES ACTEURS

En Europe il y a un acteur que j'admire par-dessus tout, c'est Jean-Pierre Léaud. J'ai découvert son visage pour la première fois dans Les Quatre Cents coups, il avait quatorze ans. Il est devenu comme un voisin familial, un ami plus qu'un acteur connu. J'ai l'impression d'avoir un rapport intime avec cet homme en voyant ses films, mais plus loin encore, il parvient à nous transmettre un rapport d'intimité avec le cinéma lui-même. On a l'impression que le personnage sort du film mais c'est aussi un homme qui entre dans l'écran, navigue entre la fiction, vit, donne vie au cinéma. Le sens du cinéma pour moi, on peut le retrouver sur le visage de Jean-Pierre Léaud.

On peut dire que les acteurs sont les “graines” du film et qu'ils sont aussi ce qui motive mon désir de faire ce film.

Le plus important pour l'acteur est de trouver la bonne place, pour être plus précis, il faut concevoir une image et l'esthétique de cette image est différente des autres formes esthétiques, c'est l'esthétique cinématographique. L'acteur participe bien sûr à cette esthétique, sa façon de jouer, etc... La temporalité aussi est importante, ainsi que chaque détail qui appar it à l'image, mon travail consiste essentiellement à créer plus d'impacts possibles à chaque image du film.

Dans ce film, les acteurs sont plus libres que dans mes précédents films. Chacun d'eux a quelque chose qui lui est propre. Cette fois-ci, j'ai l'impression d'avoir cherché à suivre les acteurs, à marcher avec eux, à voir où ils allaient, je les suivais tout en les amenant là où je voulais qu'ils aillent.

J'ai choisi Laetitia, car comme Robert Bresson, j'adore l'idée de la star de cinéma mannequin. C'est maintenant une comédienne. Quand on a commencé à travailler, je lui ai dit : je t'aime en tant que mannequin, si je fais appel à toi c'est parce que tu es mannequin. Quand j'ai vu tes photos, j'ai aimé ton image. Tes photos sont belles, c'est inné chez toi, tu es photogénique, tes poses sont parfaites. Et ça, ça t'appartient. Ne te soucie pas de savoir si tu joues bien ou pas, oublie ça, c'est quelque chose que tu ne peux pas juger seule, c'est un travail collectif.

Dès le début du tournage, elle a très vite compris ce que je lui avais dit, particulièrement lorsque nous avons tourné le très gros plan de la scène de comédie musicale, elle s'était complément relâchée. C'est en se relâchant quelle a montré beaucoup de possibilités,



qu’elle est devenue très souple, elle savait toujours trouver là où il fallait être et elle a suivi cette voie. Plus on tournait plus les choses devenaient de plus en plus évidentes pour elle, c’est avec Laetitia que ça a été le plus facile, je savais qu’elle pouvait faire ce que j’attendais. Elle a beaucoup de talent.

Le sens du cinéma, c’est le visage des acteurs. C’est un don du ciel au réalisateur, au public. Ces visages ne sont pas des marchandises du star system. Ce ne sont pas des images d’idolâtrie non plus. Ils permettent d’observer l’écoulement du temps, le changement d’un ordre naturel, de la vie. C’est grâce aux acteurs que le cinéma atteint une autre dimension.

“J’AI SENTI UNE ÉNORME FORCE”

Depuis que je tourne des films, j'ai l'impression de devoir sans cesse affronter l'environnement, d'être en guerre avec les systèmes du cinéma. Je fais des films pas très commerciaux, mais je veux que les gens les voient. Y compris en allant vendre des tickets dans la rue, j'ai déjà fait ça à Taïwan.

Si je considère ces sept dernières années, à certains moments c'était vraiment une épreuve presque insupportable, mais j'ai continué. Pour ce film-là, beaucoup de gens m'ont donné de la force : le Louvre, les acteurs français, tous, les artistes français qui m'ont rejoint, Lacroix, Decouflé, j'ai senti une énorme force.

D'ordinaire on doit en principe se soumettre à des choses dites problématiques... comme la durée du film, les "besoins du marché". Tout le monde a des avis, des suggestions, des exigences... On dirait qu'il faut faire le film qu'ils veulent, qui n'a rien à voir avec toi.

Mais sur ce film, j'ai vécu quelque chose de très particulier. Le soir, après la journée de tournage, je rentrais chez moi joyeux, heureux. Mais je n'en étais que plus angoissé. Comment sera le plan suivant ?

Le matin en sortant, j'étais angoissé. Une angoisse que je n'avais jamais ressentie à ce point.

Je dormais mal. Jusqu'aux derniers jours où j'ai découvert brusquement qu'en fait chacun des plans que je tournais était exactement à l'image de Léaud : j'y avais mis toute mon énergie. Ce que je trouve le plus admirable chez Léaud, c'est qu'il est

totalement sincère. Il se donne tout entier avec un engagement qui a quelque chose d'ingénu. Comme un enfant. C'est ce que j'aime le plus en lui. Et moi, je suis pareil.

“FLEURS DANS LE MIROIR ET LUNE DANS L’EAU”

En fait, il y a un monde crée et le monde réel. Le monde crée est celui du film dans le film, dans l’univers de la mythologie et de la Bible, mais en fin de compte tout se mêle et se confond. Tous les personnages s’entremêlent sans cesse, la légende et la réalité ne cessent de se confondre, Laetitia joue un personnage qui rejette la réalité et qui va entrer dans le monde intérieur de Salomé. Pour Lee Kang-Sheng, il va transformer des choses de la vie, la mort ou des chocs émotionnels, en force créatrice.

Fanny Ardant cherche sans cesse quelque chose. Sa rencontre avec Jeanne Moreau ressemble à un rêve. Elle traverse un monde de mort pour déboucher dans un monde onirique. Quand elle est avec Jean-Pierre on est à la fois dans le réel et dans le rêve, les frontières entre les deux n’existent plus, ce n’est pas que les deux mondes ne sont pas en relation, c’est que j’ai aboli les frontières qui les séparent. De même pour Jean-Pierre, de pauvre acteur déchu, il devient héros pour revenir ensuite dans la réalité. Dans le film, il est pour moi un vrai héros, mais un héros doit à un moment quitter la scène.

Ma façon de filmer est similaire au travail d’un peintre. Chacun de mes films est un tableau et ici c’est un grand tableau qui ne présente pas de logique dans sa dramaturgie telle que nous en avons l’habitude. J’ai aboli certaines logiques pour ne montrer qu’un monde de rêve entremêlé avec celui de la réalité.

Comme dit le proverbe bouddhique “Fleurs dans le miroir, lune dans l’eau”, tout n’est qu’illusion.

© JBA Production · Avril 2009

TSAI MING-LIANG

蔡明亮

蔡明亮與李康生

1957年生於馬來西亞，他於1977年來到台灣，1981年畢業於中國文化大學影劇系，在校期間開始寫作舞台劇劇本，並親自執導三部作品，（《速食酢醬麵》1981，和《黑暗裡打不開的一扇門》1982）。劇中嘗試探討的主題是城市居民有意識的自我防衛手段。

之後的十年，他置身於電視工作，並從事劇本寫作。

從1989年起，他寫了一些劇本，並編導了數部單元劇《海角天涯》等。

在他為電視所拍的劇情片之一（《小孩》，1991）的機緣裡，蔡明亮在一個青少年聚集的電動遊樂場裡發現了李康生。在從來沒有接受過任何表演課程的情況下，他還是成為蔡明亮最鍾愛的演員。蔡明亮為他寫了《青少年哪吒》的劇本，從此他便以小康為名，為蔡明亮影片理的核心人物。

1993年，他以《青少年哪吒》獲得日本東京影展青年導演影片單元「銅櫻花獎」、法國南特影展「處女作最佳影片獎」。

1994年，他以《愛情萬歲》獲得威尼斯影展金獅獎、費比西獎、金馬獎最佳導演獎。

1997年，以《河流》獲得柏林影展銀熊獎和國際新聞獎，芝加哥國際影展銀雨果評審特別獎，聖保羅國際影展影評人獎，新加坡國際影展評審特別獎。

他於1988年完成《洞》，法國《2000年見聞》（2000 vu par）系列影片中的一部。以「度過新的千禧年」為主題，與歐洲藝術電視台Arte共同委託製作。並以《洞》獲得1998年坎城影展費比西獎，芝加哥國際影展金雨果最佳影片，新加坡國際影展最佳亞洲導演、最佳亞洲影片獎。

2001年，《你那邊幾點》參加坎城影展競賽項目，並獲得高等技術大獎錄音項目（杜篤之），芝加哥影展評審團大獎、最

佳導演、最佳攝影獎，亞太影展最佳影片、最佳導演、最佳女配角，金馬獎評審團影片特別獎、個人特別獎。

2002年，法國文化部國家電影局（CNC）頒發給蔡明亮導演法蘭西共和國最高榮譽獎文藝騎士勳章，來表揚他對世界電影的貢獻及對法國當代藝術的影響力。

2003年拍攝《不散》，此片不僅得到威尼斯國際影展費比西獎，法國南特影展最佳導演獎榮獲芝加哥影展金牌獎。

2004年他拍攝《天邊一朵雲》，此片獲得2005年柏林影展三項大獎傑出藝術供獻銀熊獎、影展創辦人獎、國際影評人費比西獎。

2006年為了慶祝莫札特250年誕生紀念會，奧地利維也納莫札特基金會出資邀請他拍攝電影劇情長片《黑眼圈》。

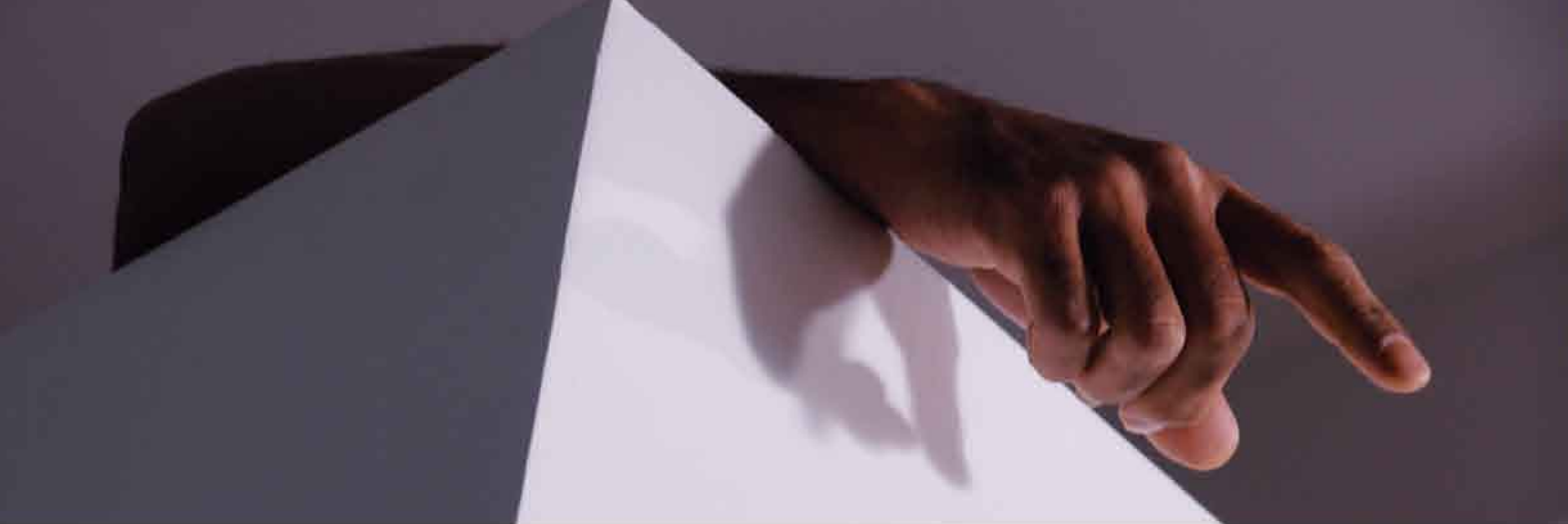
近年來他也跨越電影的領域投入純藝術之創作。

2007年以《是夢》重現老舊戲院裝置VIDEO藝術代表台灣參加威尼斯美術雙年展，同時也以《慾望空間》在國立故宫博物院《發現彼此》國際電影裝置展大放異彩。

他的新片《臉》是與法國羅浮宮聯合製作的作品，也是首部羅浮宮典藏的電影。

編導作品年表

1992《青少年哪吒》
1994《愛情萬歲》
1996《河流》
1998《洞》
2001《你那邊幾點》
2002《天橋不見了》
2003《不散》
2004《天邊一朵雲》
2006《黑眼圈》
2008《臉》



Tsai Ming-Liang was born in 1957 in Malaysia. In 1977, he goes to Taiwan to study in the Chinese University of Culture. He gets his diploma in theater in 1981. During his studies he writes plays and directs three of them: *Instant Bean sauce Noodle* (1981) and *A Sealed Door in the Dark* (1982) which explores with humor the solitude of men in the city.

Tsai dedicates the following years to television production and writing film scripts. By 1989 he directs several television films among which *The Corners of the World* and *The Kid*.

During the shooting of *The Kid* he meets Lee Kang-Sheng, who even if he has no acting training, quickly becomes Tsai Ming-Liang's favorite actor. Inspired by his story, Tsai Ming-Liang writes his first feature film *Rebels of the Neon God*.

The film is awarded the Bronze Sakura at the Tokyo Festival and the First Work Prize at Nantes in 1993.

In 1994, his film *Vive l'Amour* is awarded the Golden Lion at the Venice Film Festival, the Fipresci prize and Best Director Prize.

The River is awarded in 1997 the Silver Bear at the Berlin Film Festival as well as the Silver Hugo at the Chicago Film Festival.

In 1998, he participates in Taiwan on a huge project set forth by the Franco-German channel Arte on the year 2000 by making *The Hole*. The film is awarded the Fipresci Prize at the Cannes Film Festival, as well as the Silver Hugo and the Best Director Prize and Best Asian Film at the International Singapore Festival.

In 2001, *What Time Is It Over There?* is awarded Best Soundtrack at the Cannes Film Festival and numerous other prizes in various festivals such as the Chicago International Festival.

In 2002, he directs the short film *The skywalk is Gone* and his film *Goodbye Dragon Inn* which he finishes in 2003. That same year, he produces Lee Kang-Sheng's first film *Missing*.

In 2002, he is awarded by the French Government the distinction of Chevalier des Arts et Lettres.

In 2004, *The Wayward Cloud* is crowned three times at the Berlin Festival, the Silver Bear for its exceptional artistic contribution, the Alfred Bauer Prize and the Fipresci Prize.

In 2006, *I don't want to sleep alone* is selected by the “New Crown Hope Event” in Vienna, which is organized for the 250th anniversary of the birth of Mozart. The film is selected in Competition in the official selection at the Venice International Festival.

In parallel to his activity as a filmmaker, Tsai Ming-Liang carries his reflections on the relationship between the image, man and space through video installations; he creates in 2007 “It is a dream” and “Erotice Space”.

His new film *Face* is a project which comes from an invitation by the Louvre museum in Paris.

DIRECTOR'S FILMOGRAPHY

- 1992 REBELS OF THE NEON GOD
- 1994 VIVE L'AMOUR
- 1996 THE RIVER
- 1998 THE HOLE
- 2001 WHAT TIME IS IT THERE?
- 2002 THE SKYWALK IS GONE
- 2003 GOODBYE DRAGON INN
- 2004 WAYWARD CLOUD
- 2006 I DON'T WANT TO SLEEP ALONE
- 2009 FACE

Tsai Ming-Liang est né en 1957 en Malaisie. En 1977, il se rend à Taïwan pour étudier à l'Université Chinoise de la Culture. Il obtient son diplôme de théâtre en 1981. Durant ses études il écrit des pièces de théâtre et met en scène trois d'entre elles : *Instant Bean sauce Noddle* (1981) et *A Sealed Door in the Dark* (1982) qui explorent avec humour la solitude des hommes dans la ville.

Ming-Liang consacre les années qui suivent à la production pour la télévision et à l'écriture de scénario de films. À partir de 1989 il dirige plusieurs téléfilms dont *The Corners of the World* et *The Kid*.

Pendant le tournage de *The Kid* il fait la connaissance de Lee Kang-Sheng qui sans avoir la moindre formation d'acteur devient rapidement l'acteur favori de Tsai Ming-Liang. En s'inspirant de son histoire, Tsai Ming-Liang écrit son premier long-métrage *Les Rebelles du Dieu Néon*.

Le film reçoit le Sakura de Bronze au Festival de Tokyo et le prix de la Première Oeuvre à Nantes en 1993.

En 1994, son film *Vive l'Amour* obtient le Lion d'Or au Festival de Venise, le prix de la Fipresci et le Prix du Meilleur Réalisateur.

La Rivière reçoit en 1997 l'Ours d'Argent au Festival de Berlin ainsi que le Hugo d'Argent au Festival de Chicago.

En 1998, il participe pour Taïwan au vaste projet lancé par la chaîne franco-allemande ARTE autour de l'An 2000 en réalisant *The Hole*. Le film sélectionné au festival de Cannes en Compétition reçoit le Prix de la Fipresci ainsi que le Hugo d'Argent et le prix du Meilleur Réalisateur et du Meilleur Film Asiatique au Festival International de Singapour.

En 2001, *Et là-bas quelle heure est-il ?* reçoit le Prix de la meilleure bande sonore au Festival de Cannes (sélection Officielle – en Compétition) et de nombreux prix dans divers festivals tel que le Festival International de Chicago.

En 2002, il réalise un court-métrage *The Skywalk is Gone* et son film *Goodbye Dragon Inn* qu'il termine en 2003. La même année, il produit le premier film de Lee Kang-Sheng *Missing*.

En 2002, il reçoit du Gouvernement français la distinction de Chevalier des Arts et Lettres.

En 2004, *La Saveur de la Pastèque* est couronné trois fois au Festival de Berlin, recevant l'Ours d'Argent pour sa contribution artistique exceptionnelle, le prix Alfred Bauer et le prix de la Fipresci.

En 2006, *I don't want to sleep alone* est sélectionné par le “New Crown Hope Event” de Vienne, organisé à l'occasion du 250^{ème} anniversaire de la naissance de Mozart. Le Film est sélectionné au Festival International de Venise en Compétition dans la Sélection Officielle.

Parallèlement à son activité de cinéaste, Tsai Ming-Liang prolonge ses réflexions sur les relations entre image, homme et espace à travers des installations vidéo ; il crée en 2007 “It is a Dream” et “Erotice Space”.

Son nouveau film *Visage* est un projet issu d'une invitation du musée du Louvre à Paris.

FILMOGRAPHIE DU REALISATEUR

- 1992 LES REBELLES DU DIEU NEON
- 1994 VIVE L'AMOUR
- 1996 LA RIVIERE
- 1998 THE HOLE
- 2001 ET LA BAS, QUELLE HEURE EST IL?
- 2002 THE SKYWALK IS GONE
- 2003 GOODBYE DRAGON INN
- 2004 LA SAVEUR DE LA PASTEQUE
- 2006 I DON'T WANT TO SLEEP ALONE
- 2009 VISAGE



FANNY ARDANT

芬妮亞當

芬妮亞當與喬治·克林頓

芬妮亞當的第一部電影是1976年由 Joël Séria 導演的 *Marie-poupée*，她之後演出過多部電視電影，其中一些被楚浮看到，獲得他的欣賞。楚浮後來邀她主演他的《鄰家女》，後來與她成為親密伴侶。

她曾與維多利奧卡斯曼合作演出安德烈德爾沃導演的*Benvenuta*，同年又與迦斯曼及姬拉汀卓別林演出亞倫雷奈導演的《生活像小說》。楚浮過世後，芬妮亞當在1984年與奧內拉穆蒂、米歇爾普拉西多、阿倫克魯尼及亞蘭德倫演出了《斯萬之愛》，1986年與美國影星傑克尼克遜演出科斯塔蓋弗拉斯導演的《家庭生意》，之後又再次與迦斯曼合作演出艾陀列史寇拉導演的《家族》。我們看到她在*La dernière lune*、《夏伯特上校》及薛尼波拉克導演的《新龍鳳配》中的演出，更記得她在安東尼奧尼的《在雲端上的情與慾》裡面與馬塞羅馬斯楚安尼、伊內斯薩斯特雷及克勞蒂雅卡汀娜的精彩對戲。她後來又與馬斯楚安尼演出《一百零一夜》，並憑她在Gabriel Aghion導演的喜劇片*Di giorno e di notte* 中的演出榮獲義大利David di Donatello大獎。她在1998年最後一次與迦斯曼合作演出了埃托爾斯科拉導演的《晚宴》。

芬妮亞當與喬治·克林頓

2000年以後，芬妮亞當繼續演出多部重要的電影，包括2001年的《沒有上帝的消息》、2002年佛杭蘇瓦歐容導演的驚悚喜劇《八美圖》及2003年與米歇爾普拉西多合作演出的《血之芬芳》。

Her first appearance, in *Marie-poupée*, directed by Joël Séria, in 1976, was auspicious. She acts in various films for television, some of which come to the attention of François Truffaut, who gives her the leading part in *The Woman Next Door* (1981), and becomes his companion.

She works with Vittorio Gassman in *Benvenuta* (1983) by André Delvaux and in Alain Resnais’ *Life is a bed of roses* (1983). After the death of Truffaut, in 1984, Fanny Ardant acts in *Swann in love* (1984), in *Family business* (1986) by Costa-Gavras, and in *The Family* (1986), by Ettore Scola, again with Gassman. We see her on the screen in *Colonel Chabert* (1994), *Sabrina* (1995) by Sydney Pollack, and above all in *Beyond the clouds* (1995) by Michelangelo Antonioni. She joins Mastroianni in *One hundred and one nights* (1996) and is awarded the David di Donatello Prize for the film *Di giorno e di notte* (1996) a comedy by Gabriel Aghion and the well known *The dinner (La cena)* (1998) by Ettore Scola, the last appearance of the Ardant-Gassman couple.

The years 2000 give her important parts, in *No news from God* (2001), the comedy-thriller *8 Women* by François Ozon (2002), *The smell of blood* (2003) or *Crossed Tracks* (2007) by Claude Lelouch.

Elle fait sa première apparition, dans *Marie-poupée*, de Joël Séria, en 1976. Elle tourne ensuite divers films pour la télévision, dont certains attirent l’attention de François Truffaut, qui fait d'elle le premier rôle de *La Femme d'à côté* (1981) et sa compagne.

Elle travaille avec Vittorio Gassman dans *Benvenuta* (1983) d'André Delvaux et dans *La vie est un roman* (1983) d'Alain Resnais. Après la mort de Truffaut en 1984, Fanny Ardant participe au film *Un amour de Swann* (1984), à *Conseil de famille* (1986) de Costa-Gavras et à *La famille* (1986), d'Ettore Scola, à nouveau avec Gassman. On la retrouve dans *Le Colonel Chabert* (1994), *Sabrina* (1995) de Sydney Pollack, et surtout dans *Par-delà les nuages* (1995) de Michelangelo Antonioni. Elle rejoint Mastroianni dans *Les 101 nuits* (1996) remporte un Prix David di Donatello pour le film *Di giorno e di notte* (1996) une comédie de Gabriel Aghion et dans le célèbre *Le dîner (La cena)* (1998) d'Ettore Scola, dernier avatar du couple Ardant-Gassman.

Les années 2000 lui offrent des rôles importants, comme dans *8 Femmes* de François Ozon (2002), *L'odeur du sang* (2003) ou *Roman de gare* (2007) de Claude Lelouch.

LAETITIA CASTA

蕾蒂莎卡斯塔

蕾蒂莎卡斯塔與喬治·克林頓

蕾蒂莎卡斯塔是許多國際時尚及化妝品牌，如歐萊雅（L'Oréal）、高堤耶（Jean-Paul Gaultier）、聖羅蘭（Yves Saint-Laurent）、香奈兒（Chanel）、紀梵希（Givenchy），LV（Louis Vuitton）等的御用模特兒，與全球的各大高級時裝設計師合作過。她曾在1998年被滾石雜誌（Rolling Stone Magazine）選為年度最性感女性。1999年又被票選成為法國國家像徵瑪麗安雕像的模特兒。1998年，她演的第一部電影，克勞帝立迪導演的《美麗新世界》，讓她成為家喻戶曉的臉孔，也同時展開了她的演藝事業。她之後演出的電影有：1999年的《藍色腳踏車》、2000年曼紐帕拉西奧斯導演的《玫瑰舞后》及拉烏魯伊茲導演的《強力友人》、2001年巴提斯勒貢導演的《神女的夢》、2003年戴米恩歐道爾導演的《婚姻告急》、2004年安琪雷齊亞導演的《羅浮宮的非理性》、2006年帕斯卡湯馬斯導演的《大公寓》、2007年吉爾勒恭導演的《少女與狼》、2009年蔡明亮導演的《臉》及2009年尤安·史法（Joann Sfar）導演的*Heroic Life*。

蕾蒂莎卡斯塔與喬治·克林頓

2004年，她在聖安端劇院演出賈克韋柏導演的舞台劇*Ondine*，正式進軍舞台戲劇界。這齣由讓吉洛杜所編的舞台劇在巴黎的演出非常成功，之後還到法國各地巡迴演出。後來，法國劇作家Florian Zeller邀請她演出《她正在等你》。

蕾蒂莎卡斯塔與喬治·克林頓

Muse of L'Oréal and model for Jean-Paul Gaultier, as well as Yves Saint-Laurent, Chanel, Givenchy, Louis Vuitton... She has worked for the greatest couturiers of the planet all over the world. She was chosen "the sexiest woman" by Rolling Stone magazine in 1998. In 1999, she is chosen to personify the new Marianne of the French Republic.

蕾蒂莎卡斯塔與喬治·克林頓

In 1998, the public discovers her in a first film, *Astérix and Obelix vs Cesar* by Claude Zidi. Her new career as an actress takes shape: *The Blue Bicycle* in 1999, *Gypsy* by Manuel Palacios in 2000, as well as *Savage Souls* by Raoul Ruiz. *Love Street* by Patrice Leconte in 2001, *Errance* by Damien Odoul in 2003 and *La déraison du Louvre* by Ange Leccia in 2004. In 2006, Pascal Thomas offers her the part of *Francesca* in the film *Le grand appartement*. Then in 2007, *The Maiden and the wolves* by Gilles Legrand, *Face* by Tsai Ming-Liang in 2008 and *Serge Gainsbourg (Heroic Life)* by Joann Sfar, in 2009.

蕾蒂莎卡斯塔與喬治·克林頓

In 2004, she decides to go on stage and asks Jacques Weber to direct her at the Saint Antoine theater, in *Ondine*. The Jean Giraudoux play will be a great success in Paris and on tour all over France. Florian Zeller asks her to be *Anna* in *Elle t'attend*.

蕾蒂莎卡斯塔與喬治·克林頓

Égérie de L'Oréal et modèle de Jean-Paul Gaultier en passant par Yves Saint-Laurent, Chanel, Givenchy, Louis Vuitton... Elle a travaillé pour tous les grands couturiers de la planète partout dans le monde. Elle a été élue "femme la plus sexy" par le magazine Rolling Stone en 1998. En 1999, elle est choisie pour incarner la nouvelle Marianne de la République Française.

蕾蒂莎卡斯塔與喬治·克林頓

En 1998, le public la découvre dans un premier film, *Astérix contre César* de Claude Zidi. Sa nouvelle carrière d’actrice se dessine : *La Bicyclette bleue* en 1999, *Gitano* de Manuel Palacios en 2000, ainsi que *Les âmes fortes* de Raoul Ruiz. *Rue des plaisirs* de Patrice Leconte en 2001, *Errance* de Damien Odoul en 2003 et *La déraison du Louvre* d'Ange Leccia en 2004. En 2006, Pascal Thomas lui propose d’incarner *Francesca* dans le film *Le grand appartement*. Puis en 2007, *La jeune fille et les loups* de Gilles Legrand, *Visage* de Tsai Ming-Liang en 2008 et *Serge Gainsbourg (Vie héroïque)* de Joann Sfar, en 2009.

蕾蒂莎卡斯塔與喬治·克林頓

En 2004, elle décide de monter sur les planches et demande à Jacques Weber de la mettre en scène au théâtre Saint Antoine, dans *Ondine*. La pièce de Jean Giraudoux sera un grand succès à Paris et dans le cadre d’une tournée théâtrale dans toute la France. Florian Zeller lui demande d’incarner *Anna* dans *Elle t’attend*.



JEAN-PIERRE LÉAUD

尚皮耶李奧

尚皮耶李奧早在1959年就以他在楚浮的處女作《四百擊》裡面那叛逆男孩的角色而出名。當年，楚浮為了尋找這部自傳性電影裡面的男主角安端而面試了上百名男童。尚皮耶李奧在面試時展現了驚人的自發性和即興感，成功被楚浮錄取。他在該片的精彩演出感動了當年坎城影展的評審團，而身為評審團主席的尚考特多還立刻邀請他演出他當時的新片《奧菲的遺囑》。

尚皮耶李奧成為了法國新浪潮電影的代表性演員，後來還與新浪潮另一名主將尚盧高達合作，在1964年至1969年之間演出了好幾部電影，包括《中國女人》（1967）及《男人女人》。他也繼續與楚浮合作，與女演員克勞蒂·賈德搭檔，在《偷吻》（1968）、《婚姻生活》(1970）及《愛情逃跑》(1979）中演出安端這個角色。1972年由尚尤斯塔奇導演的《母親與娼妓》是他的事業高峰。他在1985年的*Detective* 演出跟蹤強尼·哈雷帝及娜坦利貝葉的多事偵探。

90年代他那令人感覺遙遠的非化身演出讓他再次受到許多導演的注意，隨後受邀演出菲利浦卡瑞及其他年輕導演的電影。1991年，奥利佛阿薩亞斯指定他演出《巴黎甦醒》裡面被妻子拋棄的失意男子，1996年又演出《迷離劫》。

As early as 1959, his notoriety is established thanks to François Truffaut, who was looking for a young boy to be *Antoine Doinel*, the turbulent hero in *Four Hundred Blows*, his first, autobiographical, feature film. It is then that he is called upon for a screen test with a hundred other candidates. He is astounding in his spontaneity and freedom in improvisation. His moving portrayal fills with enthusiasm the jury of the Cannes Film Festival in 1959 and its honorary president, Jean Cocteau, hires him immediately for his film *The Testament of Orpheus*.

Jean-Pierre Léaud becomes the cult actor of the Nouvelle Vague and meets the other mavericks of the period such as Jean-Luc Godard with whom he will work on several films between 1964 and 1969 such as *La Chinoise* (1967) and *Masculin, Féminin*.With François Truffaut he plays other *Antoine Doinel* characters with Claude Jade in the films: *Stolen Kisses* (1968), *Bed & Board* (1970) and *Love on the Run* (1979). His career reaches its peak with Jean Eustache's film *The Mother and the Whore* in 1972. In 1985, among other films he acts in *Detective* behind the star couple Johnny Hallyday and Nathalie Baye. Jean-Pierre Léaud wins back real leading parts after a certain eclipse, notably with Philippe Garrel or with young directors. Olivier Assayas chooses him in 1991 as a disoriented father whose companion takes off with his son, in *Paris awakens*, and in 1996 as René Vidal, in *Irma Vep*.

Dès 1959, sa renommée est faite grâce à François Truffaut, qui cherche alors un jeune garçon pour personnifier *Antoine Doinel*, héros turbulent dans *Les Quatre Cents Coups*, son premier long métrage autobiographique. C'est ainsi qu'il est convoqué pour un test filmé avec cent autres candidats. Il s'y révèle stupéfiant de spontanéité et de liberté dans l'improvisation. Sa bouleversante création remplit d'enthousiasme le jury du festival de Cannes en 1959 et son président d'honneur, Jean Cocteau, l'engage aussitôt pour son film *Le Testament d'Orphée*.

Jean-Pierre Léaud devient l'acteur fétiche de la Nouvelle Vague et fait la connaissance des autres ténors de cette période tel que Jean-Luc Godard pour qui il tournera plusieurs films de suite entre 1964 et 1969 dont la *Chinoise* (1967) et *Masculin, féminin*. Avec François Truffaut il joue encore *Antoine Doinel* aux côtés de Claude Jade dans les films *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) et *l'Amour en fuite* (1979). Sa carrière trouve son aboutissement avec le film de Jean Eustache intitulé *La Maman et la putain*, en 1972. En 1985, il tourne en particulier dans *Détective* en arrière-plan du couple vedette Johnny Hallyday et Nathalie Baye. Jean-Pierre Léaud retrouve après une certaine éclipse de vrais grands rôles, notamment chez Philippe Garrel ou grâce à de jeunes cinéastes. Olivier Assayas fait de lui en 1991 un père désorienté dont la compagne part avec son fils, dans *Paris s'éveille*, puis en 1996 René Vidal, dans *Irma Vep*.



LEE KANG-SHENG

李康生

李康生於1968年出生在台北，1991年在台北街頭被蔡明亮導演發掘，演出他的電視單元劇《小孩》。之後他演出了蔡明亮導演的每一部電影，詮釋起蔡式風格的電影故事，成為蔡明亮電影的最佳代言人。他雖然沒受過演員訓練，卻憑他獨特的銀幕魅力、憂鬱冷靜又略帶叛逆的表情及別於一般人的慢步調及稍為焦慮的特質，成為台灣最具代表性的演員之一。

他在1994年演了《愛情萬歲》，獲得了評論界的肯定，在法國南特影展及台灣的金馬獎奪得最佳演員大獎。同時他的獨特表演風格獲得許多亞洲創作導演的讚賞。他在1996年與林正盛導演合作《放浪》，並在1998年進軍香港影壇，主演了許鞍華導演的《千言萬語》。

2003年，他吸取了多年演出電影的經驗，交出了他的導演處女作《不見》，結果一鳴驚人，一連奪下釜山影展的最佳影片獎及鹿特丹影展的金虎獎。2007年，他自編自導自演的第二部作品《幫幫我愛神》又入圍了威尼斯影展的金獅獎競賽項目。

Lee Kang-Sheng was born in Taipei in 1968. In 1991, he was discovered in the streets of Taipei by Tsai Ming-Liang to act in his TV drama, *The Kid*. From then on, Lee has starred in every film that Tsai has made, bringing to life Tsai's filmic visions and becoming an important figure in Tsai's cinema. Although not trained as an actor, his unique presence, slight melancholy, detached and cool expressions with a sense of rebellion, and his off beat slow pacing with a slightly nervous temperament makes his performance one of a kind, thus becoming one of the most representative actors of Taiwanese cinema.

In 1994, his performance in *Vive l'Amour* was awarded Best Actor Award at the Nantes International Film Festival in France and the Golden Horse Film Festival in Taiwan. Many famous Asian directors praised his unique acting style. In 1996, he starred in Lin Cheng Sheng's *Sweet Degeneration*. In 1998, he made his Hong Kong film debut with Ann Hui's *Ordinary Heroes*.

In 2003, drawing upon his filmmaking experience as an actor, he made his directorial debut with the feature film, *The Missing* and won the prestigious New Currents Award at the Pusan International Film Festival and the Tiger Award at the Rotterdam International Film Festival. In 2007, he wrote, directed and starred in his second feature film, *Help Me Eros*, which went on to compete for the prestigious Golden Lion Award in Venice.

Lee Kang-Sheng est né à Taipei en 1968. En 1991, il est découvert dans les rues de Taipei par Tsai Ming-Liang et joue dans son téléfilm *The Kid*. Depuis, Kang-Sheng joue dans tous les films de Tsai Ming-Liang, amenant à la vie les visions filmiques de celui-ci, et devenant une figure emblématique du cinéma de Tsai Ming-Liang. Bien que non professionnel, sa présence unique, sa légère mélancolie, ses expressions froides et détachées, son sens de la rébellion, son rythme en léger contretemps et son tempérament un peu nerveux font de sa performance quelque chose d'unique. Ainsi, il devient un des acteurs les plus représentatifs du cinéma de Taïwan.

En 1994, sa performance dans *Vive l'Amour* a été récompensée par le trophée de Meilleur Acteur au Festival International du Film de Nantes et par le Golden Horse au Festival de Taïwan. Son jeu particulier est reconnu par de nombreux réalisateurs asiatiques de renom. En 1996, il apparaît dans *Sweet Degeneration* de Lin Cheng Sheng. En 1998, il fait ses débuts à Hong-Kong dans *Ordinary Heroes* d'Ann Hui.

En 2003, fort de son expérience en tant qu'acteur, il fait ses débuts de réalisateur avec le film *The Missing* et gagne le New Current Award au Festival International de Pusan ainsi que le Tiger Award au Festival International de Rotterdam. En 2007, il écrit, dirige et joue dans son second film, *Help Me Eros*, qui est sélectionné au festival de Venise.



JBA PRODUCTION, JACQUES BIDOU & MARIANNE DUMOULIN

Since its creation in 1987, JBA Production has explored new cinematic worlds and focused on new talent joining high stakes in both content and cinematic form. With this goal in mind, we have produced over 120 films.

Including *Rice people* first feature film by Cambodian filmmaker Rithy Panh (Cannes 1994 - Competition), *Bab El Oued City* by Merzak Allouache (Cannes 1994 - Official Selection), *Xime* by Sana N'Hada (Cannes 1994 - Official Selection), *Hey cousin!* by Merzak Allouache (Cannes 1996 - Directors' Fortnight), *The mutants* by Teresa Villaverde (Cannes 1998 - Official Selection), *One evening after the war* by Rithy Panh (Cannes 1998 - Official Selection), *Lumumba* by Raoul Peck (Cannes 2000 - Directors' Fortnight), *April Captains* by Maria de Medeiros (Cannes 2000 - Official Selection), *Pau and his brother* by Catalan filmmaker Marc Recha (Cannes 2001- Competition), *A piece of sky* first feature by young Belgian director Bénédicte Liénard (Cannes 2002 - Official Selection), *Feathers in my head* first feature Thomas de Thier (Cannes 2003 - Directors' Fortnight), *Where is Madame Catherine?* by Marc Recha (Cannes 2003 - Official Selection), Patricio Guzman's feature documentary *Salvador Allende* (Cannes 2004 - Official Selection), *Zulu Love Letter* by Ramadan Suleman (Venice 2004 - Official Selection), *Salamandra* first feature by Argentinean director Pablo Agüero (Cannes 2008 - Directors' Fortnight), *Salt of this sea* by young Palestinian filmmaker Annemarie Jacir (Cannes 2008 - Official Selection) and *Face* directed by Tsai Ming-Liang (Cannes 2009 – Competition).

www.jbaproduction.com

JBA Production, depuis sa création en 1987, s'est donné pour projet d'explorer des nouvelles terres cinématographiques et de favoriser l'émergence de nouveaux talents dans une étroite cohésion entre enjeux de contenu et enjeux cinématographiques. Ainsi nous avons produit plus de 120 films.

Comprenant *Les gens de la rizière* premier long métrage du cinéaste cambodgien Rithy Panh (Cannes 1994 - Compétition), *Bab El Oued City* de Merzak Allouache (Cannes 1994 - Sélection Officielle), *Xime* de Sana N'Hada (Cannes 1994 - Sélection Officielle), *Salut cousin!* de Merzak Allouache (Cannes 1996 - Quinzaine des Réalisateurs), *Les Mutants* de Teresa Villaverde (Cannes 1998 - Sélection Officielle), *Un soir après la guerre* de Rithy Panh (Cannes 1998 - Sélection Officielle), *Lumumba* de Raoul Peck (Cannes 2000 - Quinzaine des Réalisateurs), *Capitaines d'Avril* de Maria de Medeiros (Cannes 2000 - Sélection Officielle), *Pau et son frère* par le réalisateur catalan Marc Recha (Cannes 2001- Compétition), *Une part du ciel* premier long métrage de la réalisatrice belge Bénédicte Liénard (Cannes 2002 - Sélection Officielle), *Des plumes dans la tête* premier long métrage de Thomas de Thier (Cannes 2003 - Quinzaine des Réalisateurs), *Les mains vides* de Marc Recha (Cannes 2003 - Sélection Officielle), le documentaire de Patricio Guzman *Salvador Allende* (Cannes 2004 - Sélection Officielle), *Lettre d'amour zoulou* de Ramadan Suleman (Venise 2004 - Sélection Officielle), *Salamandra* premier long métrage du réalisateur argentin Pablo Agüero (Cannes 2008 - Quinzaine des Réalisateurs), *Le sel de la mer* premier long métrage de la réalisatrice palestinienne Annemarie Jacir (Cannes 2008 - Sélection Officielle) et enfin *Visage* réalisé par le cinéaste taïwanais Tsai Ming-Liang (Cannes 2009 - Compétition).

www.jbaproduction.com

HOMEGREEN FILMS VINCENT WANG

Homegreen Films, based in Taipei, was established in 2000 by Vincent Wang in association with Tsai Ming Liang and Lee Kang Sheng. Our international productions in cooperation with our European Partners have been successful in many international film festivals and film markets.

Filmography :

2009 *Face* by Tsai Ming Liang
(Official Selection Competition- Cannes 2009)

2007 *Help Me, Eros* by Lee Kang Sheng
(Official Selection Competition - Venice 2007)

2006 *I don't Want to Sleep Alone* by Tsai Ming Liang
(Official Selection Competition - Venice 2006)

2004 *The Wayward Cloud* by Tsai Ming Liang
(Silver Bear Award, Alfred Bauer and FIPRESCI - Berlin 2005)

2003 *The Missing* by Lee Kang Sheng
(Tiger Award, Dutch Critic Award and NEPAC award - Rotterdam 2004 / Best Film Award - Pusan 2003)

2003 *Goodbye Dragon Inn* by Tsai Ming Liang
(Official Selection Competition - Venice 2003 FIPRESCI Best Director - Festival des Trois Continents a Nantes France)

2001 *What Time is it, there?* by Tsai Ming Liang
Offial Selection Competition Best Sound -Cannes 2001 / Silver Hugo - Chicago 2001)

Homegreen Films, basée à Taipei (Taïwan), a été créé en 2000 par Vincent Wang en association avec Tsai Ming-Liang et Lee Kang-Sheng. Nos productions internationales en coopération avec différents partenaires européens connaissent de larges succès tant dans les festivals internationaux majeurs que dans les marchés du film.

Filmographie :

2009 *Visage* de Tsai Ming-Liang
(Sélection Officielle en Compétition - Cannes 2009)

2007 *Help Me, Eros* de Lee Kang-Sheng
(Sélection Offielle en Compétition - Venise 2007)

2006 *I Don't Want to Sleep Alone* de Tsai Ming-Liang
(Sélection Officielle en Compétition - Venise 2006)

2004 *La Saveur de la Pastèque* de Tsai Ming-Liang
(Prix Ours d'Argent, Alfred Bauer et FIPRESCI - Berlin 2005)

2003 *The Missing* de Lee Kang-Sheng
(Prix du Tigre, Prix du Dutch Critic et Prix NEPAC award, - Rotterdam 2004 / Prix du meilleur films - Pusan 2003)

2003 *Goodbye Dragon Inn* de Tsai Ming-Liang
(Sélection Offielle en Compétition Prix FIPRESCI - Venise 2003 / Prix du Meilleur réalisateur - Trois Continents 2003

2001 *Et là bas, quelle heure est il?* de Tsai Ming-Liang
(Prix du Meilleur Son - Cannes 2001 / Prix du Silver Hugo - Chicago 2001)



砂鍋獅子頭

“LION HEAD”

“TÊTE DE LION”

材料：前腿肉一斤四兩，馬蹄5個。

調味料：蛋一個、酒一湯匙、鹽一茶匙半、太白粉一湯匙、胡椒粉四分之一茶匙、蔥薑水半杯。

另備大白菜一斤，油半杯，清湯四杯，醬油二湯匙，鹽一茶匙。

做法：

- 1—豬肉切細粒後再剁，使肉生出黏性。將馬蹄剁碎。肉末與馬蹄碎一起裝入大碗內加入調料，順著一個方向調拌，並擲摔使肉有彈性。
- 2—大白菜剝下三個大葉留用，其餘全部切寬條，先用二湯匙油炒一下，放砂鍋中墊底。
- 3—油燒熱將前項肉料分成四份，做成四個大丸子狀，輕輕放入鍋中，煎黃兩面，移到砂鍋之菜上，面上蓋上大白菜葉，再注入清湯用小火燉燒三小時半（清湯如不夠可續加水）。加入鹽及醬油調味，再淋下一湯匙熱油即可。

Ingredients: 625 grams of pork (front leg), 5 water chestnuts

Seasoning: 1 egg, 1 tablespoon of wine, 1½ teaspoon of salt, 1 tablespoon of corn flour, ¼ teaspoon of ground pepper, ½ cup of onion-ginger water.

In addition, prepare 500 grams of Chinese cabbage, ½ cup of cooking oil, 4 cups of clear stock, 2 tablespoons of soy sauce, 1 teaspoon of salt.

Preparation:

- 1—After dicing the pork finely, mince it until it becomes sticky. Chop the water chestnut finely. Put the minced pork and water chestnut in a large bowl and mix in the seasoning. Stir in one direction. Once it is well mixed, toss and throw the meat until it is slightly bouncy.
- 2—Remove four large pieces of leaves from the Chinese cabbage. Cut the remaining into broad strips and fry briefly with 2 tablespoons of cooking oil before placing them at the bottom inside the clay pot.
- 3—Heat the oil in a wok. Once the oil is hot, gently put in the pork, now rolled into 4 separate meatballs, and fry until golden brown. Remove from wok and transfer to the clay pot. Place the large pieces of Chinese cabbage leaves on top and pour in the clear stock. Cook slowly over gentle fire for 3½ hours (if the stock is not enough, water may be added).

Finally, add some salt and soy sauce to taste and pour 1 tablespoon of hot oil over it before serving.

Ingrédients: 625 grammes de porc, 5 châtaignes d'eau, 1 œuf, 1 cuillère à soupe de vin, 1½ cuillère à café de sel, 1 cuillère à soupe de farine de maïs, ¼ de cuillère à café de poivre moulu, ½ tasse d'infusion de ciboulette et de gingembre.

Par ailleurs, préparez 500 grammes de chou chinois, ½ tasse d'huile de cuisson, 4 tasses de bouillon clair, 2 cuillères à soupe de sauce soja, 1 cuillère à café de sel.

Préparation:

- 1—Après avoir finement découpé le porc, hachez-le jusqu'à ce qu'il devienne collant. Découpez les châtaignes d'eau en dès très petits.

Mettez-le tout dans un grand saladier et mélanger avec 1 œuf, 1 cuillère à soupe de vin, 1½ cuillère à café de sel, 1 cuillère à soupe de farine de maïs, ¼ de cuillère à café de poivre moulu, ½ tasse d'infusion de ciboulette et de gingembre. Remuez dans un sens.

Une fois bien mélangé, faites revenir la viande jusqu'à ce qu'elle devienne légèrement élastique.

- 2—Retirez 4 grandes feuilles de chou chinois. Coupez le reste en lamelles et faites les frire brièvement avec 2 cuillères à soupe d'huile de cuisson avant de les mettre dans le fond du plat en argile.
- 3—Faites chauffer l'huile dans un wok. Une fois qu'elle est chaude, ajouter doucement le porc, maintenant roulé en 4 boules séparées et rissolées jusqu'à être dorées. Enlevez du wok et déposez dans le plat en argile. Ajoutez les grandes feuilles de chou chinois au-dessus et versez le bouillon clair. Cuire lentement à feu doux pendant 3 heures et demie (si le bouillon ne suffit pas, de l'eau peut être ajoutée).

Enfin, ajoutez du sel et de la sauce soja. Goûtez et versez 1 cuillère à soupe d'huile chaude dessus avant de servir.

