

Printemps dans une petite ville



 FESTIVAL DE VENISE 
MEILLEUR FILM
PRIX SAN MARCO

China Film Group Corporation
Yhe Beijing Film Studio
Beijing Rosat Film-TV Production

présentent

Printemps dans une petite ville

Un film de Tian Zhuangzhuang

Durée : 1h56

SORTIE : 21 Janvier 2004

Mandarin – 35 mm – Dolby SRD

Distribution
OCEAN films DISTRIBUTION
40, avenue Marceau
75008 Paris
Tél. : 01 56 62 30 30
Fax : 01 56 62 30 40
www.ocean-films.com

Presse
Vanessa Jerrom assistée de Vanessa Fröchen
11, rue du Marché St-Honoré
75001 Paris
Tél. : 01 42 97 42 47
Fax : 01 42 97 40 61
vanessajerrom@wanadoo.fr

Photos, dossier de presse, affiche téléchargeables sur www.ocean-films.com/printempsdansunepetiteville/presse.htm



s y n o p s i s

Après un interminable hiver, sinistre et rigoureux, voici enfin le retour du printemps dans une petite ville du sud de la Chine. Nous sommes en 1946, au lendemain d'une guerre qui a profondément meurtri l'âme des habitants et ravagé le pays en y laissant des traces indélébiles. On assiste au retour d'un semblant de normalité.

La maison des Dai, qui fut autrefois une somptueuse demeure traditionnelle, mais qui est aujourd'hui délabrée, voit la vie reprendre son cours nonchalant. Et pourtant, l'arrivée du printemps fait naître des pulsions au sein du foyer qui révéleront bientôt les limites de l'amour, de l'engagement, du désir et du sens du sacrifice. Dai Liyan, le chef de famille, est jeune mais souffrant tandis que son épouse Yuwen, qui a le sens du devoir, est une femme pleine de vie, belle mais frustrée. Xiu, la sœur de Liyan âgée de seize ans, vit également avec eux, ainsi que la vieille Huang, leur gouvernante depuis toujours qui les aide à tenir la maison.

Un jour, un homme leur rend une visite inattendue. Il s'agit de Zhang Zhichen, un ancien camarade de classe de Liyan aujourd'hui établi comme médecin à Shanghai, après avoir sillonné la Chine pendant des années. La Chine a beau être un pays immense - le monde semble tout petit dès lors qu'on apprend que le bon docteur était "voisin" de Yuwen avant que celle-ci ne se marie. Se réjouissent-ils tous de ces retrouvailles ? Pas si sûr.

En quelques jours à peine, dans l'enceinte apparemment paisible de la maison des Dai, le sens de l'amitié, de la confiance et de l'honneur, tout comme les émois provoqués par le désir, la passion et la sexualité sont mis à nu. Comme l'eau en ébullition, ces sentiments violents entremêlés auront des conséquences imprévisibles pour tous.

Imaginez alors ce qui peut se passer dans cette petite ville de province, au printemps.

La nouvelle de Li Tianji fut tout d'abord adaptée à l'écran par le réalisateur Fei Mu, en 1948. Le film fut produit par la Compagnie de Cinéma Wenhua, à Shanghai, qui figure parmi les deux plus importantes sociétés de production, créées après la guerre par des cinéastes gauchistes pour insuffler un nouveau souffle au cinéma chinois.

Wenhua s'est spécialisé dans la création de comédies sophistiquées ainsi que de drames sociaux, et découvrit de nombreux jeunes talents, tels que le romancier Eileen Chang, le dramaturge Cao Yu et le brillant comédien Shi Hui. Mais le film de Fei Mu (généralement connu sous le titre SPRING IN A SMALL TOWN) s'écarte des autres productions Wenhua à la fois par le ton et la forme. Fei créa une chambre dramatique pour exprimer ses sentiments ambivalents à propos du présent et ses pressentiments quant à l'avenir de la Chine. Il tira profit de quelques innovations audacieuses concernant le langage cinématographique, et obtint des performances d'acteurs remarquables chez Li Wei, dans le rôle du visiteur Zhang Zhichen, et chez l'exceptionnel Wei Wei, dans le rôle de la femme frustrée Yuwen.

Durant plus de vingt ans, SPRING IN A SMALL TOWN de Fei Mu est apparu comme un film oublié. Dès qu'il eut terminé son œuvre, le réalisateur s'installa à Hong Kong, où il mourut en 1951. Il fut par la suite traité de «droitiste» par les apparatchiks qui écrivirent l'histoire officielle du cinéma chinois pour le parti communiste, et aucun de ses films ne fut considéré comme important.

Ce tableau ne commença à changer qu'au début des années 1980, lorsque les Archives du Cinéma Chinois réouvrirent leurs portes (car, de même que nombre d'institutions, elles avaient été fermées durant la Révolution Culturelle) et créèrent une nouvelle copie à partir du négatif originel de SPRING IN A SMALL TOWN. Le film rencontra rapidement un nouveau public admiratif. De nombreux critiques chinois- en particulier à Hong Kong et Taiwan- le considèrent aujourd'hui comme la plus grande œuvre du cinéma chinois.



Fei Mu a depuis lors reçu les honneurs à travers une rétrospective diffusée au Festival International du Film de Hong Kong. Le film ACTRESS («Center Stage», 1991) de Stanley Kwan, inspiré de la vie de la star des années 1930 Ruan Lingyu, représente Fei Mu comme un personnage et le réhabilite en tant qu'homme et artiste. Une étude détaillée sur la vie et le travail du réalisateur a également été publiée à Hong Kong par le critique Wong Ain-Ling.

Tian Zhaungzhaung n'a pas réalisé de film depuis LE CERF-VOLANT BLEU, tourné en 1991 et achevé en 1992. Ce remake du classique de Fei Mu marque son retour en tant que réalisateur actif. Durant la production, le projet a été visité par le seul survivant du casting de Fei Mu : Wei Wei, la Yuwen originale. A travers son film, Tian rend hommage à Fei Mu, ainsi qu'aux autres grands précurseurs qui dotèrent la Chine de son propre cinéma.



Qu'avez-vous fait durant les dix dernières annēes ?

Eh bien, j'ai beaucoup pensē et peu réalisē. Aprēs LE CERF-VOLANT BLEU, je fus portē sur liste noire par le gouvernement pendant un an, ce qui me dētournā de l'idēe de faire un film. Mais ētant donnē que c'est mon travail, j'ai persuadē quelques amis travaillant dans les affaires de sillonner le pays ā la recherche de nouveaux moyens de distribution et de diffusion de films. J'ai aussi essayē de trouver des fonds pour financer des tēlēfilms, et cherchē un moyen de mettre en place une bibliothēque TV sur internet. J'ai ēgalement prēparē et produit quelques films au Studio de Cinēma de Pēkin. Certains de mes amis disent de moi que je suis devenu un « activateur » de projets plutōt qu'un rēalisateur. J'ai eu plus de temps libre qu'auparavant, si bien que j'ai pu visionner de nombreux films, rēcents et anciens, et rafraīchir ma pensēe sur le cinēma. A cōtē de tout a, bien sūr, j'ai vēcū ma vie privēe.

Qu'est-ce qui vous a dēcidē ā reprendre votre activitē de rēalisateur aprēs une si longue absence ?

Les annēes 1999 et 2001 ont ētē trēs frustrantes pour moi. Je n'avais pas rēalisē de film depuis trēs longtemps, et j'avais peur de ne plus avoir la capacitē ou le talent pour le faire. De plus, nous sommes entrēs dans le nouveau millēnaire avec beaucoup d'incertitudes : rien qu'en 1999, nous avons dū faire face ā la rēpression contre le Falun Gong et au bombardement de l'ambassade de Chine ā Belgrade. J'avais l'air d'ētre le seul ā ne rien avoir ā faire au Studio de Cinēma de Pēkin. Un jour, alors que je regardais des films, je suis tombē sur SPRING IN A SMALL TOWN de Fei Mu. C'ētait la troisiēme ou la quatriēme fois que je le voyais, mais cette fois-ci, je ressentis quelque chose de totalement diffērent. Je regardai le film encore et encore, tous les jours pendant une semaine, jusqu'ā ce que j'eus soudainement l'idēe d'en faire un remake. Je sentis une certaine correspondance entre les sentiments des gens ēduquēs ā la fin des annēes 1940 et mes propres sentiments ā ce moment-lā. J'ēvoquai alors cette idēe ā des amis, dont l'ēcrivain Ah Cheng et un homme d'affaires que je connaissais depuis vingt ans. Tous deux m'encouragērent, si bien que je dēcidaī de me lancer.

Vous pensiez rēaliser un remake fidēle ā l'original ?

Le film de Fei Mu n'avait pas vraiment remportē la critique chinoise. Ce n'est qu'aprēs avoir ētē vu par des ētrangers (ainsi que des Chinois vivant ā l'ētranger) que le film fut considērē comme une œuvre

importante. Lorsque j'ai commencē ā discuter du remake avec Ah Cheng, la premiēre chose dont nous avons dēcidē ētait de changer de point de vue narratif. Fei Mu prēsente l'histoire ā travers le regard de la femme, Yuwen, dont il fait transparaītre les rēflexions intērieures par de courts monologues, afin de rapprocher le personnage du public. Je pense que c'est sa maniēre de reprēsenter les ēpreuves et difficultēs de l'ēpoque. Mais l'histoire a progressē et nous avons pensē que le public d'aujourd'hui aurait besoin de plus de recul par rapport aux personnages et ā l'histoire.

Nous avons ēgalement cherchē des jeux d'acteur plus naturels ; le jeu dans le film de Fei Mu est trēs proche de celui d'une scēne de tradition *huaju*, ce qui nous a semblē un peu trop stylē pour les spectateurs contemporains. Nous avons ainsi considērablement modifiē le personnage de Dai Liyan. Mon sentiment personnel est que Dai Liyan n'est physiquement pas malade du tout : je pense que sa condition reflēte les effets de la guerre et ses problēmes sexuels avec sa femme. S'il ētait vraiment malade, la dynamique de l'histoire en serait totalement modifiēe ; la lutte entre Zhang Zhichen et lui-mēme pour l'affection de Yuwen serait dēsespērēment inēgale. Dans notre version, Dai Liyan est prēt ā sacrifier son mariage pour permettre ā Yuwen d'ētre avec Zhichen. Notre Liyan est donc bien plus actif que celui de Fei Mu. Il y a ēgalement un autre aspect de diffērenciation ; Fei Mu rēalisa son film dans des conditions trēs difficiles. Il avait un budget trēs limitē pour les costumes, les lieux, les dēcors, etc... Nous n'ētions pas partis, nous non plus, pour faire un film ā gros budget, mais nous avions les ressources nēcessaires pour avoir une approche plus subtile des thēmes et des personnages. Nous avons ainsi pu trouver des moyens visuels pour suggērer l'histoire de la famille, les relations changeantes, etc...

Comment avez-vous rēuni le casting ?

Dans certains de mes prēcédents films, tels que LI LIANYING, THE IMPERIAL EUNUCH et LE CERF-VOLANT BLEU, j'avais engagē des acteurs trēs connus en Chine. Mais cette fois-ci, je ne voulais pas de star, contrairement aux investisseurs, ēvidemment. Je n'aime pas beaucoup le genre d'acteurs qui sortent de l'Acadēmie de Cinēma, si bien que je me suis mis ā chercher des diplōmēs sortant des Instituts Dramatiques de Shanghai et Pēkin. Comme je n'avais pas fait de film depuis dix ans, je n'en connaissais pas un seul. Nous avons fait passer des auditions et avons dēcidē du casting final juste avant le tournage.

En fait, les deux acteurs masculins principaux, Wu Jun et Xin Baiqing, avaient à l'origine été recrutés pour jouer respectivement le visiteur et le mari. Nous avons échangé leurs rôles à la dernière minute.

Les trois acteurs principaux étaient assez jeunes, si bien que deux d'entre eux n'avaient encore jamais joué dans un film. J'avais envie de construire une vraie relation avec eux, de leur donner l'opportunité d'écouter les personnages, de sorte que nous avions convenu, avant le début du tournage, de répéter le scénario dans son intégralité. Les gens d'aujourd'hui pensent et se comportent très différemment des gens ayant vécu à la fin des années quarante. Il était donc important d'aider ces jeunes acteurs à trouver et comprendre leurs personnages. Ils devaient avoir les épaules assez larges pour supporter la comparaison avec les acteurs de la version de Fei Mu, et je ne devais pas les laisser imiter les acteurs de l'ancien film.

De toute évidence, l'acteur devant jouer le personnage de Yuwen était le plus difficile à recruter. Ce fut un gros souci dès le départ : pourrions-nous trouver quelqu'un qui soit à la hauteur de Wei Wei dans la version originale ? Je me souviens de Ah Cheng me recommandant de ne pas choisir une femme d'une beauté frappante. Nous avions besoin de quelqu'un de très normal, qui ne sorte pas de la moyenne, afin que ses épreuves et son amertume puissent être crédibles. Le public devait découvrir sa beauté graduellement, et non pas être frappé par elle dès son entrée en scène. Ceci fut source d'une grande pression pour Hu Jingfan, qui n'avait encore aucune expérience de film, mais également pour moi-même. J'avais besoin d'avoir une grande confiance en mon actrice.

Vous avez opté pour de vrais localités plutôt que pour des studios ?

La maison de la famille Dai est un bâtiment qui existe vraiment à Suzhou. Mon producteur exécutif Li Shaohong y a tourné une partie de son film « Blush » (la scène où les prostituées sont entourées comme du bétail par la police). Elle a été construite à la fin de la dynastie Ming ou au début de la dynastie Qing par un membre du gouvernement et son frère. Après 1949, les autorités communistes la confisquèrent pour en faire une école primaire. Le maire de Suzhou visita la maison il y a quelques années, ferma l'école primaire et réquisitionna de

l'argent du gouvernement pour remettre les lieux en état. Mais le fonds mobilisé pour la restauration fut vite tari, de sorte que la maison finit par être utilisée comme décor pour séries télévisées.

Le problème principal réside dans l'absence d'électricité. Quand nous avons décidé d'en utiliser, nous avons dû installer un générateur 400 mètres plus loin, afin d'éviter le bruit. Nous avons réalisé et installé toutes les portes décorées que l'on peut y trouver, et le jardin ayant été utilisé pour élever des cochons et des vaches, nous avons dû le nettoyer avant d'y installer le pavillon. C'est moi-même qui aies planté la nouvelle pelouse!

Nous avons filmé les vieux murs de la ville à Fengyang, dans la province d'Anhui. Il ne reste plus beaucoup d'anciens murs périphériques aujourd'hui. Ce mur-là, en particulier, avait été construit par le fermier qui allait devenir le premier Empereur de la dynastie Ming. Il s'installa à Nanjing avant de l'avoir terminée, et élu plus tard domicile à Pékin ; personne ne s'est véritablement occupé de ce mur depuis lors. Je l'ai vu lorsque je me suis retrouvé à Anhui il y a deux ans, et j'y ai repensé au moment où l'idée du film est apparue. Voir ce mur m'a conforté dans le sentiment que je pouvais faire ce film.

Vous avez travaillé pour la première fois avec le chef-opérateur taiwanais Mark Lee et le producteur d'élégue Hong-Kongais Tim Yip...

Oui, et je suis très heureux d'avoir pu le faire ! Alors que de jeunes réalisateurs courent après les stars, moi je cours après des gens comme Ah Cheng, Mark Lee et Tim Yip !

En vérité, je n'aurais pas pu faire ce film sans eux. Le film original tenait pratiquement exclusivement au travail de Fei Mu, alors que celui-ci est le fruit d'une réelle collaboration entre le réalisateur, le scénariste, les techniciens et les acteurs. J'admire le travail accompli par Mark et Tim sur leurs précédents films, et j'apprécie travailler avec eux, notamment pour leurs bonnes idées et suggestions. De plus, ils aiment leur travail ; ils ne font pas de chichi concernant les horaires, les hôtels ou quoi que ce soit d'autre.

Nous avons rencontré des difficultés au début du tournage. Le père de l'ingénieur du son mourut d'un cancer, les acteurs mirent du temps à rentrer dans le rythme du film... Nous avons finalement perdu nos dix premiers jours de tournage et tout recommença. Mais le tournage s'est ensuite très bien passé durant les quarante jours suivants.



Donc ce fut une bonne expérience dans l'ensemble ?

J'étais très nerveux à l'idée de reprendre la réalisation car le cinéma chinois avait énormément changé au cours des dix dernières années. De plus, ce n'est pas tâche facile que de reprendre un classique, surtout lorsque l'original est très bon. C'est comme tenter de copier un beau tableau : que la nouvelle version soit réussie ou pas, ce ne sera jamais l'original.

J'ai toujours fortement ressenti le genre de film que je souhaite faire, et les considérations d'ordre commercial n'ont jamais joué un grand rôle dans ma façon de penser. J'ai toujours cherché à produire quelque chose de beau, qui aurait de la valeur pendant longtemps. Ma nervosité quant à ce projet a été d'une certaine manière amoindrie lorsque j'en ai montré quelques extraits à des professionnels, à Pékin. Ils soulignèrent qu'il n'y avait pas eu de film de ce genre en Chine depuis de nombreuses années...

En réalisant ce film, j'ai vraiment eu l'impression d'apprendre à partir du travail de Fei Mu, comme si j'étais entré en communication avec un maître. J'ai vu son film de nombreuses fois, et pourtant je n'ai jamais cessé d'en tirer un apprentissage. C'est ce qui m'a permis de relancer ma carrière de réalisateur.

Interview réalisée par Tony Rayns, traduite par Hao Li (Pékin, 20janvier 2002).

Est né à Pékin, en 1952. Son père, TIAN Fang, et sa mère, YU Lan, étaient tous deux de célèbres acteurs. Agé de 14 ans lorsque Mao lance la révolution Culturelle, il opère activement aux côtés des « Gardes Rouges », avant d'être envoyé dans la province de Jilin pour être « rééduqué » par les paysans locaux. Il s'enfuit de Jilin pour rejoindre l'armée, et sert en tant que stagiaire chef-opérateur sur plusieurs documentaires agricoles.

Lorsque l'Académie de Cinéma de Pékin réouvre ses portes, en 1978, il réussit l'examen d'entrée du département de réalisation et co-réalise l'ouvrage OUR CORNER (1980), qui apparaît comme l'une des prémisses de la « nouvelle vague » du cinéma chinois. Pour son diplôme de fin d'études, obtenu en 1982, il co-réalise un film pour enfants, avant de se lancer dans la carrière qui fera de lui l'une des figures majeures de la « Cinquième Génération ». Son troisième film HORSE THIEF, qu'il réalise entièrement, remporte un franc succès en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord, pour devenir une des pierres angulaires de la réalisation propre à cette « Cinquième Génération », et apparaître aujourd'hui comme un classique moderne.

Il fut à couteaux tirés avec les autorités chinoises durant la plus grande partie de sa carrière (notamment pour avoir été le seul cinéaste signataire d'une lettre ouverte au gouvernement en 1989, ou encore pour avoir appelé à la libération de prisonniers politiques). Lorsque son film LE CERF-VOLANT BLEU remporte le Grand Prix du Festival du Film International de Tokyo, en 1992, Zhuangzhuang se retrouve ainsi sur « liste noire » pendant un an. Entre 1994 et 1997, il dirige la société Pégase au sein du Studio de Cinéma de Pékin et produit quatre films réalisés par de jeunes cinéastes ; il est même acteur de l'un d'entre eux, HOW STEEL IS FORGED, réalisé par Lu Xuechang. PRINTEMPS DANS UNE PETITE VILLE est le premier film qu'il ait réalisé depuis LE CERF-VOLANT BLEU.

Films en tant que réalisateur :

THE RED ELEPHANT (Hong Xiang)
Co-réalisateurs: Jianya ZHANG, Xiaojin XIE

SEPTEMBER (Jiuyue)

ON THE HUNTING GROUND
(Liechang Zhasa)

HORSE THIEF (Daoma Zei)

TRAVELLING PLAYERS
(Gushu Yiren)

ROCK'N ROLL KIDS
(Yaogun Qingnian)

LI LIANYING, THE IMPERIAL EUNUCH
(Da Taijian Li Lianying)

1991/92
LE CERF-VOLANT BLEU
(Lan Fengzheng)

2002
PRINTEMPS DANS UNE PETITE VILLE
(Xiao Cheng zhi Chun)

Vous êtes crédités sur le film à la fois en tant que scénariste et conseiller artistique. Comment vous êtes-vous retrouvés si investi dans le projet ?

Tian Zhuangzhuang est un vieil ami ; il m'avait déjà fait part de sept ou huit idées de films et m'avait demandé si je pouvais les écrire pour lui. Il a eu beaucoup de problèmes dans les années 1990, après que le gouvernement l'eut puni pour LE CERF-VOLANT BLEU, et il trouvait difficile de penser à reprendre la réalisation. Ainsi, à chaque fois qu'il mentionnait une idée de film, je l'ai toujours encouragé à le faire. Je lui ai donné un certain nombre de grandes lignes. Mais à chaque fois, elles restaient lettres mortes avant qu'il ne revienne me consulter à propos d'une nouvelle idée. Ceci dura deux ou trois ans, au cours desquels j'ai pu sentir la pression qu'il subissait. Les sportifs peuvent arrêter la pratique de leur sport lorsqu'ils deviennent trop âgés, mais les réalisateurs n'ont pas ce choix. C'est pour cette raison que j'ai voulu le pousser à faire un nouveau film. C'est relativement facile pour un écrivain : on peut simplement écrire quelque chose tous les jours. Un réalisateur devrait aussi être capable de diriger quelque chose quotidiennement, pour ne pas perdre la main.

Zhuangzhuang m'a appelé juste avant le Nouvel An chinois 2001, pour me dire qu'il avait eu l'idée de reprendre «Spring in a Small Town». Il me demanda ce que j'en pensais, et je lui répondis «Oui !», comme d'habitude. Nous avons dîné avec son investisseur pour discuter de l'idée, puis nous avons écrit le premier jet quelques jours après les vacances du Nouvel An ; L'investisseur l'ayant aimé, il se joint à moi-même pour convaincre Zhuangzhuang de faire le film. Alors, il fut de nouveau sur les rails.

Vous êtes-vous replongés dans la nouvelle originale de Li Tianji ?

Non, l'histoire s'appuie plus sur le scénario du film de 1948 que sur l'œuvre originale. Zhuangzhuang m'avait dit qu'il percevait notre film comme le reflet des changements issus du nouveau millénaire, mais je ne voyais pas les choses de cette façon. Je n'ai pas de réaction particulière à l'idée d'entrer dans un nouveau millénaire, mais je réagis fortement à l'idée qu'il existe de nombreuses forces et événements dans nos vies que nous ne pouvons absolument pas contrôler. C'est ce que j'ai essayé de faire passer dans le scénario. J'espère que le film terminés traduit bien l'idée que ce qui se produit dans ce foyer dépasse le contrôle de chacun des individus qui y vit.

En quoi votre interprétation de l'histoire diffère-t-elle de celle de Fei Mu ?

De toute évidence, Fei Mu a aimé l'histoire originale, et tenté de l'utiliser pour faire passer un message sur l'ambiance générale et les conditions sociales de la fin des années 1940. En visualisant son film à notre époque, j'ai décidé de prendre le contre-pied. Pour moi, l'intérêt du film repose principalement sur la rivalité sexuelle et les relations entre les personnages. J'ai eu l'impression que Fei Mu avait dû travailler dans l'urgence et dans des conditions restrictives. Nous avons, quant à nous, eu l'opportunité de développer certaines des idées sous-jacentes de manière beaucoup plus approfondie.

La scène de la leçon de danse était une idée à vous ?

Oui, je l'ai rajoutée. Nous avons l'intention de publier un livre en Chinois contenant les quatre versions : l'histoire de Li Tianji, le scénario de Fei Mu, mon scénario et la version finale de Tian Zhuangzhuang.

Interview réalisée par Tony Rayns

Est né à Pékin, en 1949. Son père n'est autre que le célèbre critique de films ZHONG Dianfei. Pendant la Révolution Culturelle, Ah Cheng fut envoyé «apprendre du peuple» dans une plantation de caoutchouc au Yunnan- dans laquelle le jeune Chen Kaige faisait partie de ses compagnons d'exil. Il commença à publier des fictions en 1984, et devint nationalement connu pour trois nouvelles remarquables sur la Révolution Culturelle : “King of Chess”, “King of Trees” et “King of the Children”. En 1991, il remporta le prix littéraire Nonino en Italie.

Il a travaillé sur un certain nombre de projets cinématographiques, y compris HIBISCUS TOWN (Furong Zhen) de XIE Jin et FULL MOON IN NEW YORK (Ren zai Niu-yue) de Stanley KWAN. Sa nouvelle “King of the Children” (Haizi Wang) fut adaptée au cinéma par Chen Kaige, en 1987, alors que “King of Chess” (Qi Wang) servit de fondement partiel au film de Tsui Hark et Yim Ho, également intitulé KING OF CHESS.



HU Jingfan (dans le rôle de la femme, **Yuwen**)

Est née à Nanchang, en 1976. Elle sort diplômée de l'Académie Dramatique de Shanghai en 1998. Elle a été vue dans quatre drames télévisés au cours des dernières années, mais PRINTEMPS DANS UNE PETITE VILLE marque ses débuts au cinéma.

«J'ai vu et beaucoup apprécié le film de Fei Mu», dit-elle. «Il a l'air tellement simple, et suscite pourtant des sentiments très intenses. J'ai été particulièrement frappée par la performance de Wei Wei ; je ne savais pas qu'il existait une telle actrice à l'époque. Lorsque je fus choisie pour le rôle, je me suis dit qu'il ne fallait pas essayer de la concurrencer. Je savais que j'allais devoir réinventer le personnage pour moi-même. J'ai posé quelques questions sur le personnage à Wei Wei, lorsqu'elle est venue nous rendre visite sur le plateau, mais elle m'a répondu : «demande-le à ton réalisateur ! Tu joues pour lui, de même que je jouais pour Fei Mu». Je lui ai aussi demandé si elle pensait que je pouvais jouer Yuwen. «Pourquoi pas ?», me répondit-elle. «Il y a cinquante ans, de nombreuses personnes me dirent que je ne pouvais pas être Yuwen. Mais ils avaient tort !»

«J'ai rencontré beaucoup de difficultés durant les dix premiers jours de tournage, simplement parce que j'étais exclusivement entraînée pour la scène. Je me sentais assez inutile en face de la caméra. Tian Zhuangzhuang me dit de ne pas m'inquiéter, et que j'arriverai vite à rentrer dans mon jeu. Tian a l'air très macho, en particulier à cause de sa barbe, mais cette apparence est trompeuse. Il est en fait incroyablement sensible ; je ne connais pas beaucoup de femmes qui font autant attention aux détails que lui. Pendant que nous travaillions, il agissait comme un toit au-dessus de nous, en nous protégeant et nous donnant la liberté de faire de notre mieux».

Interview : Tony Rayns

WU Jun (dans le rôle du mari, **Dai Liyan**)

Est né à Pékin, en 1975. Il sort diplômé de l'Académie Dramatique Centrale de Pékin en 1999. Il est apparu dans cinq drames et séries télévisés (où il a notamment été dirigé par Li Shaohong et Zhou Xiaowen), mais PRINTEMPS DANS UNE PETITE VILLE est son premier film.

«J'ai passé d'innombrables tests avant d'obtenir le rôle», se souvient-il, «et puis, après environ un mois de répétition à Pékin, Tian Zhuangzhuang décida finalement de me donner le rôle du mari plutôt que celui du visiteur. La période de répétition nous a beaucoup aidé : nous portions les costumes, rentrions progressivement dans nos personnages... Le défi le plus ardu était de capter les manières et le contexte social de l'époque- mais la notion de vertu n'ayant pas fondamentalement changé, nous pouvions encore compter sur cette constante. Nous avons tous trois été beaucoup guidé par Ah Cheng. Il nous a raconté des histoires sur les temps anciens, qui portaient presque toujours des résonances utiles pour nos rôles.»

«Tian Zhuangzhuang a plusieurs facettes : il se comporte parfois comme un enfant, d'autres fois comme un frère ou un père. Je n'aurais pas eu le courage de me lancer dans ce rôle si je ne l'avais pas eu comme guide. Il perdait de temps en temps son sang-froid, ce qui nous amena à nous demander, sur le plateau, si nous en étions responsables ou pas. Mais il ne nous critiquait jamais, et ne fit que nous encourager. Il n'y avait pas d'ordre, mais que des discussions.»

Interview : Tony Rayns



HU Jingfan Yuwen, la femme
WU Jun Dai Liyan, le mari
XIN Baiqing Zhang Zhichen, le visiteur
YE Xiaokeng Lao Huang, le domestique
LU Sisi Dai Xiu, la sœur

Réalisateur TIAN Zhuangzhuang
Scénario AH Cheng
D'après une histoire de LI Tianji, et son adaptation cinématographique de 1948 par FEI Mu
Photo MARK Lee (Li Pingbin)
Directeur artistique TU Xinran
Son LU Jiajin
Décors LI Qianhong, LI Xingqi, LI Shuwen, CHANG Qing, SUN Zuhua
Musique ZHAO Li
Costumes ZOU Jianhua
Maquillage LI Yuk-Ping, DENG Haiyan
Producteurs exécutifs Wouter BARENDRECHT, Michael J. WERNER
Producteurs associès Eric HEUMANN, Marc SILLAM, Alain VANNIER
Producteurs dëlèguè CHENG Guangming
Production China Film Group Corporation
Beijing Film Studio
Beijing Rosat Film-TV Production
En association avec Fortissimo Films Sales
Paradis Films et Orly Films

A travers ce film, les producteurs souhaitent manifester leur respect pour les réalisateurs pionniers du cinéma chinois.