



LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT

Un Grand Voyage Vers la Nuit

UN FILM DE | A FILM BY
BI GAN

AVEC | WITH
TANG WEI, HUANG JUE

DISTRIBUTION INTERNATIONALE
INTERNATIONAL SALES

wild bunch

65, rue de Dunkerque

75009 Paris

Tél. : 01 43 13 21 15

Eva DIEDERIX – ediederix@wildbunch.eu

Silvia SIMONUTTI – ssimonutti@wildbunch.eu

Fanny BEAUVILLE – fbeauville@wildbunch.eu

Olpha BEN SALAH – obensalah@wildbunch.eu

www.wildbunch.biz



OFFICIAL SELECTION
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

Official Selection

tiff

Toronto International
Film Festival 2018



SSIFF

Donostia Zinemaldia
Festival de San Sebastián
International Film Festival

LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT

Un Grand Voyage Vers la Nuit

UN FILM DE | A FILM BY
BI GAN

AVEC | WITH
TANG WEI, HUANG JUE

China, France – 2018 – 140 minutes

wild bunch

Photos and press kit can be downloaded from
<https://www.wildbunch.biz/movie/long-days-journey-into-night/>

SYNOPSIS

Luo Hongwu revient à Kaili, sa ville natale, après s'être enfui pendant plusieurs années.
Il se met à la recherche de la femme qu'il a aimée et jamais effacée de sa mémoire.
Elle disait s'appeler Wan Quiwen...

Luo Hongwu returns to Kaili, the hometown from which he fled several years ago.
He begins the search for the woman he loved, and whom he has never been able to forget.
She said her name was Wan Quiwen...



HUITIÈME GÉNÉRATION

THE EIGHTH GENERATION

Je dois beaucoup à Henry Miller. Pour ses *Tropiques*, *Sexus*, *Le Colosse*, lus à mes seize ans, mais aussi parce que son amour platonique de Lisa Lu (卢燕), me fit voir *L'Arche* (董夫人), m'amenant ainsi à découvrir le grand cinéma mandarin, encore trop inconnu, de Lee Han Hsiang (李翰祥), King Hu (胡金銓), Sung Tsun-Shou (宋存寿), Pai Chingjui (白景瑞) et Li Xing (李行).

Donc bien avant même la Cinquième Génération, Hou Hsiao-hsien (侯孝贤), Edward Yang (杨德昌) et Fred Tan (但汉章).

C'est ainsi sept mois après l'arrêt tragique du cœur d'Hu Bo, l'auteur d'*Un Éléphant assis*, que nous arrive le nouvel opus de Bi Gan, *Dernier crépuscule sur la terre*, j'oserais parler d'une génération à la poésie incendiaire.

Ces deux films n'agissent-t-ils pas comme deux torches au cœur de la nuit?

Une poésie du verbe.

Et non de l'adjectif, du détail.

Une poésie moyenâgeuse, rugueuse et dure, comme celle de Villon, Chassignet, plus tard éparsé chez Verlaine, Carco, de La Vaissière.

Proche aussi d'Audiberti, une poésie du sang, d'un sang qui surgit du terroir, court affolé dans nos veines, et s'épand, immense.

Hélas, Pierre Ryckmans/Simon Leys est mort quatre ans trop tôt. Il aurait célébré Bi Gan, comme hier avec Shi Tao (石涛) et Shen Fu (沈复).

C'est ainsi que, oui, la Huitième Génération vient de naître.

Pierre Rissient, 19 avril 2018

I owe a great debt to Henry Miller. For his *Tropics*, *Sexus*, *The Colossus of Maroussi*, read when I was 16, but also because his platonic love for Lisa Lu (卢燕) inspired me to see *The Arch* (董夫人) and to discover great Mandarin filmmmakers who were still unknown, including Lee Han Hsiang (李翰祥), King Hu (胡金銓), Sung Tsun-Shou (宋存寿), Pai Chingjui and Li Xing (李行).

Long before the Fifth Generation, Hou Hsiao-hsien (侯孝贤), Edward Yang (杨德昌) et Fred Tan (但汉章).

Now, seven months after the heart of Hu Bo, director of *An Elephant Sitting Still*, tragically stopped beating, Bi Gan's latest film, *Long Day's Journey Into Night*, emerges. I would go as far as to speak of a generation of fiery poetry.

Don't these two films serve as two flaming torches in the heart of the night?

A poetry of verbs.

Not of adjectives, of detail.

A medieval poetry, gritty and rough, like that of Villon and Chassignet, later scattered through the works of Verlaine, Carco and de La Vaissière.

Close too to Audiberti – a poetry of blood, blood gushing from the land, running frantic in our veins and spreading, immense.

Alas, Pierre Ryckmans, aka Simon Leys, died four years too soon. He would have celebrated Bi Gan as he did Shi Tao (石涛) and Shen Fu (沈复).

And so the Eighth Generation has, indeed, just been born.

Pierre Rissient, April 19th 2018





ENTRETIEN AVEC BI GAN

INTERVIEW WITH DIRECTOR BI GAN

Le titre chinois du film *Derniers crépuscules sur la terre* vient d'une nouvelle de Roberto Bolaño, le titre international *Long Day's Journey Into Night* est le nom d'une pièce d'Eugene O'Neill. Les seuls points communs sont-ils la nuit et le voyage ?

Choisir les titres et les noms de mes personnages est toujours un peu difficile pour moi. En fait, tous les noms des personnages dans le film sont des noms existants, des noms de chanteurs populaires. J'ai choisi des noms qui me plaisaient, qui étaient compatibles avec l'esprit du film. Comme ces deux titres d'œuvres littéraires.

Après *Kaili Blues*, comment avez-vous abordé ce nouveau film ?

D'abord, d'un point de vue technique, je n'étais pas satisfait de *Kaili Blues*. Je regrettais de n'avoir pas pu faire certaines choses, tellement nos moyens sur ce film étaient limités. Avec ce nouveau film, j'ai cherché à concrétiser mes rêves et à mieux connaître l'industrie du cinéma. Ensuite, j'étais fasciné depuis longtemps par la peinture de Chagall et les romans de Modiano. Je voulais faire un film proche de leurs œuvres, proche des sentiments et des sensations qu'on y trouve.

Donc, c'est la magie de Chagall avec les souvenirs de Modiano ?

Tout est lié aux souvenirs.

***Un grand voyage vers la nuit* (titre français) emprunte sa forme au film de genre. C'est à l'origine de votre désir pour ce film ?**

Je n'ai jamais eu de formation scénaristique. Du coup, j'ai pris mes propres habitudes en écrivant. Au début, sur le papier, *Kaili Blues* était un road movie. Une fois la première version écrite, j'ai commencé à la détruire de l'intérieur, petit à petit. Cela a donné une forme que j'ai aimée. Pour *Un grand voyage vers la nuit*, c'était au départ un film noir, dans le genre de *Assurance sur la mort* de Billy Wilder. C'est avec mon processus de « destruction » scène après scène, que finalement le film a pris la forme qu'il a actuellement.

The film's Chinese title, *Last Evenings On Earth*, comes from a short story by Roberto Bolaño, while the international title is inspired by a play by Eugene O'Neill. Are the themes of night and the journey the only similarities?

(Laughter) Picking titles and characters' names is always a bit challenging for me. The thing is, all the characters' names in the film are actual names – names of popular singers. I picked names I liked, names that matched with the film's spirit. Just like the titles of these two works of literature.

After *Kaili Blues*, how did you approach this new project?

First of all, from a technical standpoint, I'm not satisfied with *Kaili Blues*. I'm sorry I couldn't do certain things because we had such a limited budget. With this new film, I've tried to fulfill my dreams and to be more knowledgeable about the film industry. And then, I've always been fascinated by Chagall's paintings and Modiano's novels. I wanted to make a film close to their works, and by the emotions and sensations they evoke.

So it's Chagall's magic combined with Modiano's questions of memories?

The whole film plays with memories, the magic of memories.

Stylistically, *Long Day's Journey Into Night* is reminiscent of a genre movie. Is this what drove you to make this film in the first place?

I've never taken any screenwriting courses. So I've developed my own writing habits. To begin with, as regards the script, *Kaili Blues* was a road movie. Once the first draft was written, I began destroying it from the inside, little by little. This gave it a form I liked. Originally *Long Day's Journey Into Night* was a film noir, close to Billy Wilder's *Double Indemnity*. Through my process of "destroying" scene after scene, the film eventually took on the style it has today.

C'est en détruisant que vous construisez? Et ensuite vous ajoutez de multiples détails et de petites touches personnelles.

Oui, mais je travaille aussi en décomposant et en recomposant. J'interchange les éléments et je les déplace d'une scène à l'autre.

Comment le romancier Chang Ta-Chun est-il intervenu dans l'écriture du film?

Il a été consultant sur le scénario. On a beaucoup discuté de la structure du film. Par exemple, sa division en deux parties. La première partie est intitulée : *Mémoire*, la deuxième : *Pavot*, comme dans le titre du poème de Paul Celan : *Pavot et mémoire*. À un moment, je l'ai même envisagé comme titre du film, mais j'ai finalement abandonné cette idée.

Pour moi, la première partie travaille le temps, les souvenirs dans différentes temporalités. La deuxième travaille l'espace, avec son sentiment renforcé par l'unique plan-séquence et la 3D.

C'est un film sur la mémoire. Après la partie en 2D qui inaugure le film, je voulais que le film change de texture. En fait la 3D est juste pour moi une texture. Comme un miroir qui change en sensations tactiles nos souvenirs. C'est seulement un rendu en trois dimensions de l'espace. Mais pour moi, ce sentiment tridimensionnel rappelle celui des réminiscences du passé. Beaucoup plus qu'avec la 2D en tous cas. La 3D est fautive, mais elle ressemble vraiment plus à nos souvenirs.

«Dangmai» est une ville, un véritable monde que vous avez créé à travers vos films.

«Dangmai» est au commencement un lieu qui n'existe pas. Au fur et à mesure de mes films, il est devenu le carrefour où se croisent les temps. Dans ce film, il est le fond du souvenir, un endroit comme dans un rêve, mais qui existe réellement.

Le film lui-même ressemble à un rêve. On le sent lié à l'origine du cinéma. Une atmosphère très humide, un peu à la façon de Wong Kar-wai. Est-ce dû au climat de votre ville natale Kaili, le lieu de prédilection pour le tournage de vos films?

J'ai beaucoup aimé *Nos années sauvages*, peut-être inconsciemment suis-je influencé par le cinéma de Wong Kar-wai. Il représentait beaucoup pour la jeune génération de réalisateurs chinois. La ville de *Kaili* se situe en zone subtropicale. Il y pleut souvent, surtout l'été.

Il me semble que pour vous, le cinéma sert surtout à créer une ambiance ou un sentiment. Il n'est pas exclusivement réservé au récit d'une histoire. Ou du moins, ce n'est pas le plus important.

Absolument. Je cherche toujours à saisir l'état qui émane des lieux où je tourne. À en rendre la justesse. Pour cela, je modifie presque toujours ma scène sur place avant de tourner. Mes acteurs finissent par s'y habituer et à en tirer l'inspiration. Quand tout

So you build by destroying? And then add a great many details and personal touches.

Yes but I also work by breaking down and reconstructing. I swap elements and move them from one scene to the next.

How did novelist Chang Ta-Chun participate in the writing of the film?

He was a consultant on the script. We talked at great length about the film's structure, including its division into two parts. The title of the first part is *Memory*; that of the second is *Poppy*, in reference to Paul Celan's poem *Poppy and Memory*. At some point, I even considered using this as the film's title.

For me, the first part addresses issues of time and memory in different timelines. The second part deals with the notion of space, which is emphasized by the single sequence shot and the use of 3D.

It's a film about memory. After the first part (in 2D), I wanted the film to take on a different texture. In fact, for me, 3D is simply a texture. Like a mirror that turns our memories into tactile sensations. It's just a three-dimensional representation of space. But I believe this three-dimensional feeling recalls that of our recollections of the past. Much more than 2D, anyway. 3D images are fake but they resemble our memories much more closely.

“Dangmai” is a town – an actual world you have created in your films.

Originally, Dangmai was an imaginary place. Over the course of my films it has become the crossroads of different timelines. In this film, it's the background of memories – a dream-like place that actually exists.

The film both evokes a dream and feels connected to the birth of cinema. It has a very humid atmosphere, somehow reminiscent of Wong Kar-wai. Is this connected to the weather of your hometown, Kaili, where you particularly like to shoot?

I'm a great fan of *Days of Being Wild* and perhaps I'm unconsciously influenced by Wong Kar-wai's work. It meant a lot to the younger generation of Chinese filmmakers. *Kaili* is located in a subtropical area so it's often raining, especially during summer.

I have the feeling that, for you, cinema is first and foremost about creating an atmosphere and feelings. It's not simply about telling a story – at least, that's not what's most important.

Definitely. I'm always trying to capture the atmosphere of the locations I'm shooting in – to portray their authenticity. To do this, I almost always change the scenes when I get on set before I begin shooting: the actors end up getting used to it, and being inspired





le monde sur le plateau est tendu vers la recherche de cette justesse, cela me fascine vraiment. L'histoire en tant que telle est toujours un peu banale. Pour ce film, il s'agit simplement d'un homme qui part à la recherche d'une femme. Mais ce que je voulais capter, c'était l'émotion. Pendant le tournage, je me suis forcé à ne pas tourner de scènes trop explicatives. J'ai pris conscience qu'elles me mèneraient uniquement à du pur narratif.

Pourtant, «un film doit être facile à comprendre?» (Rires)

On me dit toujours que mes films sont difficiles à comprendre. Mais c'est faux, ils sont à ressentir! Si je ne tourne pas les habituelles scènes explicatives, c'est qu'elles me rendent paresseux. On se dit : «Puisque que j'ai un fil conducteur, je n'ai qu'à le suivre, c'est facile». Mais sans ces scènes narratives l'histoire passe quand même. Et en plus, ça nous réserve de belles surprises.

Comment s'est passé le tournage?

J'ai arrêté le tournage dès le premier jour (*rires*). Je n'étais pas content de la décoration. Cela a duré un moment, c'était très tendu et il y avait beaucoup de pression. Puis est venu Liu Qiang, notre directeur artistique qui a un sens plastique très aiguisé, avec qui on a commencé à résoudre ces problèmes. Après il y a eu encore deux ou trois arrêts. Finalement le tournage s'est achevé quelques jours avant le nouvel an chinois 2018 (mi-février).

À tel point qu'il y a trois chefs opérateurs sur le générique.

En fait, Yao Hung-I a commencé la première partie. On a travaillé plusieurs mois ensemble, puis il est rentré à Taiwan. Dong Jingsong a fait ensuite au moins la moitié de la partie en 2D, et la préparation du plan-séquence final que finalement David Chizallet a assuré. Ce dernier a aussi tourné une des scènes de la partie en 2D.

Comment expliquez-vous votre besoin de vous réinventer en permanence, de vous interroger sur le film, du tournage jusqu'au montage? Est-ce un processus laborieux pour vous?

Le tournage est toujours très dur. Je dois me sentir en danger, presque comme si je devais échapper à la mort pour continuer à créer. Souvent je me dis que le film est foutu et pourtant le lendemain une nouvelle idée me vient. Elle le fait renaître, reprendre une vie nouvelle. Je pense que se remettre en question pour sortir du confort, parfois au risque de se «détruire» est nécessaire pour les créateurs. Je suis convaincu que beaucoup de grands cinéastes sont comme ça, bien sûr sans prétendre être à leur hauteur. C'est quelque chose que j'ai expérimenté dès *Kaili Blues*. Que ce soit avec un gros ou un petit budget, je ne peux pas me contenter de faire un film uniquement parce qu'il y a un scénario écrit. Cela ne me suffit pas et ne me motive pas assez.

by it. When everybody on set is seeking that authenticity, I'm truly fascinated. The plot in itself is always a bit ordinary. This film is simply about a man setting out to look for a woman. But what I wanted to capture were the emotions. I refrained from shooting overly explanatory scenes. I was aware they would only lead to a purely narrative film.

And yet “a film must be easy to understand”, don't you think? (*laughter*)

I'm always told my films are difficult to understand. But it's wrong – you need to feel them! If I don't shoot the usual explanatory scenes, it's because they make me lazy. You tend to say to yourself: “As I have a plot thread, all I have to do is follow it – it's easy.” But without these narrative scenes, you still grasp the storyline. Besides, it makes for nice surprises.

How did the shoot go?

I stopped the shoot on the first day (*laughter*). I wasn't happy with the production design. It lasted for a while, there was a lot of pressure and I was really tense. Afterwards, I stopped the shoot two or three times again, always on account of the production design... or because I was in no condition to shoot. Finally the shoot wrapped a few days before Chinese New Year 2018 (middle of February)

Is this why three cinematographers appear in the credits?

Actually, Yao Hung-I began shooting the first part. We worked together for several months and then he went back to Taiwan. Dong Jinsong then took over for half of the part in 2D and the preparation of the final sequence shot that David Chizallet eventually shot. Chizallet also shot one scene of the part in 2D. The shooting finally wrapped a few days before Chinese New Year, mid February 2018.

You seem to need to reinvent yourself all the time, to reassess the filmmaking process, from the shoot to the editing. Is it a challenging process for you?

The shoot is always very hard on me. I need to feel at risk, almost as if I had to escape death to carry on creating. I often tell myself that the film is lousy but then the next day I come up with a new idea – it rekindles the film, which takes on a new life. I find that questioning yourself to step out of your comfort zone – even if it means “destroying” yourself – is necessary for creators. I'm convinced that many great filmmakers are like that – although obviously I don't claim to be in their league. This is something I'd already experienced on *Kaili Blues*. Whether I have a big or a small budget, I can't satisfy myself with just making a film because I have a written screenplay. It's not enough for me, it's not inspiring enough.

Did you shoot the sequence shot we mentioned before at the end of the shoot?

I did. The crew and I prepped for it for a long time and shot it once. But I wasn't at all happy with the result. You mentioned Wong Kar-wai, and it so happens that his

Vous avez tourné le fameux plan-séquence à la fin du tournage?

Oui. Avec l'équipe, on l'a préparé longtemps, et tourné une première fois. Mais je n'étais pas du tout convaincu par le résultat. Vous avez mentionné Wong Kar-wai, et finalement c'est son *gaffer* Wong Chi Ming qui est venu nous donner un coup de main. Dès qu'il a préparé la lumière, j'ai été à nouveau intéressé. J'ai eu très envie de tourner le plan, alors qu'avant je n'en avais pas vraiment envie.

Pourquoi?

Parce que faire un plan-séquence veut dire que tout est décidé à l'avance. On ne peut finalement que très peu le modifier. C'est vraiment le travail de Wong Chi Ming qui m'a donné envie de le tourner.

Les décors du plan-séquence sont vraiment intéressants. C'est toujours aux environs de Kaili? D'où vous est venue l'idée de ce plan-séquence?

J'ai cherché beaucoup d'idées pendant l'écriture. Finalement c'est en feuilletant la *Divine Comédie* de Dante que j'ai eu l'idée de cette errance. C'est une invitation au voyage. Que les spectateurs pensent que les personnages soient morts ou vivants, ce n'est pas grave. Le film est tourné dans les environs de Kaili. Le grand immeuble a été construit par les soviétiques, à l'époque de l'exploitation de la mine à côté. Ensuite, c'est devenu une prison. Aujourd'hui, il est désaffecté. C'est un endroit qui me fascine tellement que j'ai écrit cette histoire pour l'habiter.

Comment avez-vous composé le casting? Le choix de votre actrice principale, Tang Wei, par exemple.

Le visage de l'acteur/actrice est très important pour moi. *La promenade* de Chagall m'inspire beaucoup, mais qui peut jouer la femme volante? Je ne voyais personne au début, tout d'un coup, le visage de Tang Wei m'est apparu, je réalise immédiatement qu'elle pourrait être fascinante, ainsi je lui ai contactée tout de suite. Concernant la mère de Luo Hongwu/Jeune Chat (Wildcat), je pense à une actrice qui est capable de se circuler dans différents rôles, tout en gardant le même épanouissement, Sylvia Chang est le meilleur choix pour moi. Pour le reste du casting, je l'ai composé relativement assez vite.

Vous aimez les chansons populaires du passé. Cela donne une touche nostalgique au film.

J'ai choisi des chansons que j'ai écoutées à l'adolescence et que j'ai aimées. C'était le même principe pour *Kaili Blues*. Elles nous rappellent immédiatement nos souvenirs, qu'ils soient doux ou amers. Je suis un grand fan du chanteur Wu Bai. Sa voix est comme le bruit d'une ruine. Quand j'ai imaginé le film, elle est venue naturellement accompagner les images. Pour ce film, j'ai dû réduire le nombre de chansons. Il aurait

gaffer, Wong Chi Ming, helped us out. As soon as he got the lighting ready, I felt inspired again. I was very anxious to shoot the sequence shot whereas before I didn't really feel like it.

Why?

Because when you do a sequence shot, everything is planned in advance. You can hardly change anything about it. It's definitely Wong Chi Ming's work that inspired me to do it.

The production design of the sequence shot is really interesting. Did you shoot it on the outskirts of Kaili? And how did you come up with the idea of the sequence shot?

I did a lot of research and looked at different ideas during the writing process. Eventually, as I went through Dante's *Divine Comedy*, I came up with the idea of wandering. It's an invitation to a journey. Whether the audience believes that the characters are dead or alive doesn't matter. The film was shot on the outskirts of Kaili. The big building was built by the Soviets when the neighboring mine was in operation, and was later turned into a prison. It's been shut down ever since. I'm so fascinated by this place that I wrote this story in order to live in it.

How did you go about casting? The choice of your lead actress, Tang Wei, for example?

Actors' faces are very important to me. Chagall's *The Promenade* was an inspiration – who could portray the flying woman? I couldn't picture anyone. And then Tang Wei's face appeared to me and I realized she could be fascinating, and I contacted her right away. As far as Luo Hongwu's and Whitey Cat's mothers are concerned, I thought of an actress who would be move From one character to the other. For me, Sylvia Chang was the best choice. She's remarkable in both roles. The rest of the casting process was realized fairly quickly.

You like popular songs from the past, which bring a nostalgic touch to the film.

I picked songs I grew up with and enjoyed as a teenager. It was the same process as in *Kaili Blues*. They immediately remind us of our memories, whether sweet or bitter. I'm a big fan of the singer Wu Bai. His voice is the sound of ruins. When I was thinking about the film, his voice naturally accompanied the images in my mind. For the film, I had to cut down on the number of songs; I could have included a lot more! Composer Lim Giong also wrote a few pieces.

pu y en avoir vraiment beaucoup plus! Le compositeur Lim Giong a également créé quelques morceaux pour le film.

C'est un film d'amour? Un film noir? Peut-être un film de science-fiction?

Je pense que c'est difficile à définir. J'espère surtout que ce n'est pas un film banal. En même temps, il pourrait être les trois à la fois, non?

La poésie compte aussi beaucoup pour vous. Elle a pris des formes différentes dans votre cinéma et a évolué depuis Kaili Blues.

Kaili Blues est un film très personnel, je pourrais même dire, en exagérant un peu, qu'il n'a rien à voir avec le cinéma, tellement il était mêlé à ma vie intérieure. *Un grand voyage vers la nuit* est beaucoup plus cinématographique, j'ai beaucoup réfléchi sur le cinéma depuis.

Il y a beaucoup moins de citations de poèmes dans ce film.

J'ai même effacé la seule citation directe que j'avais prévue vers la fin du film. Je l'ai changée en une incantation que les personnages utilisent pour faire tourner la chambre. Du coup, la poésie du film ne passe que par l'image et le son.

Considérez-vous votre style comme relevant du réalisme magique?

Je pense que mon cinéma est plus réaliste que magique (*pires*). Parce que le cinéma est un art tellement magique! Il n'y a pas de film qui ne soit pas magique. Tout est possible avec le cinéma. Dans ce film, tous les personnages sont prêts à s'envoler. Je le sentais quand je les filmais.

Il n'y a pas d'aéroport à Kaili, mais on peut quand même s'envoler! (Rires). Vous teniez à ce que tous les personnages parlent dans le dialecte de Kaili?

Oui, ça leur a pris pas mal de temps pour l'apprendre. Ce n'est pas facile. Ils ont été très généreux et ont donné leur maximum pour mon film.

Et pourquoi tourner en dialecte?

Je trouve le mandarin assez fade, sans véritable beauté. Les dialectes me donnent envie d'écrire, des dialogues ou de la poésie.

Propos recueillis par Wang Muyan, le 28 avril 2018

Is it a romance? A film noir? Or maybe a sci-fi movie?

I think it defies categorization. My main hope is that it's a film unlike any other. But then again, it could be all three together, couldn't it?

Poetry is very important to you. Its use has taken various forms in your films and evolved since Kaili Blues.

Kaili Blues is a very personal film – I could even say, exaggerating a bit, that it has nothing to do with filmmaking, as it was so close to my personal life. *Long Day's Journey Into Night* is much more cinematic – I've given filmmaking a great deal of thought since.

You've included far fewer poetry quotes in this film.

I even took out the only direct quote I had planned to include towards the end of the film. I turned it into an incantation the characters speak to make the bedroom rotate. This way, the film's poetry is only conveyed through images and sound.

Do you see your style as related to magic realism?

I think my films are more realistic than magical (*laughter*). Because cinema is such a magical artform! No film is without magic. In cinema, anything's possible. In this film, all the characters are willing to fly. I could feel it when I was shooting them.

There's no airport in Kaili but you can still fly! (laughter) Did you want all the characters to speak the same Kaili dialect?

Yes. It took them quite some time to learn it. It's not easy. They were very generous and outdid themselves for my film.

Why did you shoot in dialect?

I find Mandarin quite dull and devoid of true beauty. Dialects inspire me to write dialogue or poetry.

Interview by Wang Muyan, April 28, 2018



BI GAN

FILMOGRAPHIE | FILMOGRAPHY

Bi Gan, jeune cinéaste chinois, est né en 1989 à Kaili, dans la province du Guizhou. En 2013, le court-métrage *Diamond Sutra* dont il est l'auteur et le réalisateur, reçoit une Mention Spéciale dans la catégorie Asian New Force du 19^e festival IFVA. Son premier long, *Kaili Blues*, remporte le prix du meilleur réalisateur émergent au 68^e festival de Locarno, la montgolfière d'or au 37^e festival des Trois Continents, et le prix de la réalisation aux 52^e Golden Horse Awards, parmi de nombreuses sélections en festivals. Il a aussi été vendu dans plusieurs territoires. Son deuxième long-métrage, *Un grand voyage vers la nuit*, une co-production entre la Chine et la France, sera présenté dans la catégorie Un Certain Regard lors du 71^e festival de Cannes.

Writer-director Bi Gan was born in Kaili City, Guizhou Province, People's Republic of China, in 1989.

In 2013, his short film *Diamond Sutra* received the Special Mention Award in the Asian New Force Category of the 19th IFVA Festival.

His critically acclaimed debut feature *Kaili Blues* won the Best Emerging Director Award at the 68th Locarno International Film Festival, the Montgolfière d'Or at the 37th Nantes 3 Continents Festival, and the Best New Director Award at the 52nd Golden Horse Awards, amongst others. It was selected in numerous international film festivals and widely sold internationally. His second feature, *Long Day's Journey Into Night*, an international co-production between China and France, makes its premiere in Un Certain Regard, at the 71st Cannes Film Festival.

2017 *Un grand voyage vers la nuit* | *Long Day's Journey Into Night*
Écriture et réalisation | Writer & Director

2016 *The Secret Goldfish*
Court – Écriture et réalisation | Short – Writer & Director

2015 *Kaili Blues*
Écriture et réalisation | Writer & Director



HUANG JUE

FILMOGRAPHIE | **FILMOGRAPHY**

Huang Jue est né dans la province chinoise du Guangxi en 1975. Ses débuts devant la caméra sont remarqués par le public dans *Baober in Love* (2004). Il apparaît ensuite dans de nombreux films encensés par la critique, tels que *The Master* (2013) de Xu Haofeng et *Falling Flowers* (2013), de Huo Jianqi. Il incarnera Luo Hongwu dans *Un Grand voyage vers la nuit* (2018).

HUANG Jue was born in Guangxi, China in 1975. He made an impressive big-screen debut with his performance in *Baober in Love* (2004). He has since starred in several critically-acclaimed films, such as Xu Haofeng's *The Master* (2013) and Huo Jianqi's *Falling Flowers* (2013).

2018 *Un grand voyage vers la nuit* | *Long Day's Journey Into Night*

Réalisateur | Director : BI Gan

2015 *The Master*

Réalisateur | Director : XU Haofeng

2013 *Fallen City*

Réalisateur | Director : HUANG Hong

2013 *Falling Flowers*

Réalisateur | Director : HUO Jianqi

TANG WEI

FILMOGRAPHIE | **FILMOGRAPHY**

Tang Wei est née le 7 octobre 1970 à Hangzhou, dans la province du Zhejiang. Diplômée en réalisation de l'Académie Centrale des Arts Dramatiques de Chine, elle choisit de passer devant la caméra.

En 2010, sa performance dans *Crossing Hennessy* lui vaut le prix de la meilleure actrice aux 11^e Chinese Film Awards.

En 2013, Tang Wei apparaît dans la comédie romantique *Finding Mr Right* qui amasse \$85 millions au box-office chinois et avec lequel elle remporte le titre de meilleure actrice aux Shanghai Film Critics Awards, China Film Director's Guild Awards, et bien d'autres.

En 2015, elle fait ses premiers pas en anglais dans *Blackbat*. Un an plus tard, Tang retrouve l'équipe de *Finding Mr Right* pour une suite intitulée *Book of Love*, qui remporte un immense succès commercial, jusqu'à devenir la comédie romantique chinoise la plus rentable de tous les temps.

Tang Wei was born on October 7th, 1970 in Hangzhou, Zhejiang. She graduated from the Central Academy of Drama, where she majored in directing.

In 2004, she made her debut in *Policewoman Swallow*, which won her the sixth CCTV6 Digital Film Lily Award for Outstanding Actress. In 2007, she received more attention for her performance in *Lust, Caution*, and won the 44th Golden Horse Award for Best New Performer. In 2010, her performance in *Crossing Hennessy* won her the Best Actress Award at the 11th Chinese Film Media Awards.

In 2011, her performance in *Late Autumn* won Tang Wei more than ten Best Actress awards (Baeksang Arts Awards, Busan Film Critics' Awards, Korean Association of Film Critics Awards, etc.). In 2013, she starred in the romantic comedy *Finding Mr. Right*, which grossed \$85 million at the Chinese box office and which won her the Best Actress prizes at the Shanghai Film Critics Awards, China Film Director's Guild Awards and Beijing College Student Film Festival, amongst others. In 2014, Tang was cast as Xiao Hong in *The Golden Era*. In 2015, she made her English-language debut in *Blackbat*. One year later, Tang was cast again in *Book of Love*, the sequel to *Finding Mr. Right*, which was a huge commercial success and became the highest grossing Chinese romantic film of all time.



2018 *Un grand voyage vers la nuit* | *Long Day's Journey Into Night*

Réalisateur | Director : BI Gan

2017 *Book of Love*

Réalisateur | Director : XUE Xiaolu

2016 *A Tale of Three Cities*

Réalisateur | Director : Mabel CHEUNG

2014 *The Golden Era*

Réalisateur | Director : Ann HUI

2013 *Finding Mr. Right*

Réalisateur | Director : XUE Xiaolu

2010 *Crossing Hennessy*

Réalisateur | Director : Ivy Ho

2010 *Late Autumn*

Réalisateur | Director : KIM Tae-Yong

2007 *Lust, Caution*

Réalisateur | Director : Ang LEE



LISTE ARTISTIQUE

CAST

TANG Wei	WAN Qijwen & Kaizhen
HUANG Jue	LUO Hongwu
SYLVIA Chang	La mère de Wildcat – La femme rousse Wildcat's Mom – Red-hair Woman
LEE Hong-Chi	Wildcat
CHEN Yongzhong	ZUO Hongyuan
LUO Feiyang	Wildcat jeune Wildcat (childhood)
ZENG Meihuizi	Pager
BI Yanmin	Prisonnière Woman prisoner
XIE Lixun	L'amant de la femme rousse Lover of Red-hair woman
QI Xi	La femme de l'hôtel Jade Woman in Jade Hotel
MING Dow	Policier Traffic policeman
LONG Zezhi	L'homme blond dans la salle de billard Yellow-Haired Man in Pool Hall

LISTE TECHNIQUE CREW

Écrit et réalisé par Written and Directed by	BI Gan
Chef décorateur Production Designer	LIU Qiang
Directeurs de la photographie Directors of Photography	YAO Hung-I, DONG Jinsong, David CHIZALLET
Gaffer Gaffer	WONG Chi-Ming
Directeur du son Sound Director	LI Danfeng
Monteur Editor	QIN Yanan
Musique Music	LIM Giong and POINT Hsu
Costumes Costume Designer	YEH Chu-Chen, LI Hua
Directeur de production Production Manager	HUANG Congyu
Producteur exécutif Line Producer	SUN Tao
Consultant littéraire Literary Consultant	ZHANG Da-chun
Consultant Consultant	LI Xun
Producteurs exécutifs Executive Producers	WAN Juan, SHEN Yang
Producteur Producer	SHAN Zuolong
Production Production	Zhejiang Huace Film & TV Co., Ltd., Dangmai Films (Shanghai) Co., Ltd., Huace Pictures (Tianjin) Co., Ltd.
Co-production Co-Production	Horgos Taihe Digital Entertainment Cultural Developmnet Co., Ltd., Shanghai PMF Pictures Co., Ltd., Shanghai Tencent Pictures Cultural Diffusion Co., Ltd., China Film (Shanghai) Investment Fund., CG CINÉMA, Mandarin Vision Co. Ltd, TianJin MaoYan WeYing Media Co., Ltd., Free Whale Pictures Co., Ltd., Jiangsu Zhongnan Films Co., Ltd., Arrival Films (Beijing) Co., Ltd., Realm Media Group., Dream Sky Films Co., Ltd., Youku Information Technology (Beijing) Co., Ltd.
Co-producteurs Co-producers	Charles GILLIBERT, LI Xiaonan, ZHANG Guanren
En association avec In association with	Wild Bunch
Soutenu par Supported by	Doha Film Institute



wild bunch