

Y. PRODUCTION présente

*Mostra de Venise 2013 - Hors Compétition
Festival des 3 Continents Nantes 2013 - Montgolfière d'Argent*

À LA FOLIE

FENG AI



un film de **WANG BING**

Hong-Kong - France - Japon / 2013 / 227 min. / Couleur / Documentaire

SORTIE NATIONALE LE 11 MARS 2015

DISTRIBUTION

Les Acacias

63, rue de Ponthieu

75008 Paris

Tel. : 01 56 69 29 30

acaciasfilms@wanadoo.fr

PRESSE

Rendez-vous

Viviana Andriani Aurélie Dard

2, rue Turgot - 75009 Paris

Tel. : 01 42 66 36 35

viviana@rv-press.com - aurelie@rv-press.com

Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.acaciasfilms.com et www.rv-presse.com

SYNOPSIS

Un hôpital psychiatrique du sud-ouest de la Chine. Une cinquantaine d'hommes vivent enfermés traînant leur mal-être du balcon circulaire grillagé à leur chambre collective. Ces malades, déviants ou opposants, éprouvent au quotidien leur résistance physique et mentale à la violence d'une liberté restreinte.

Wang Bing nous plonge dans la « folie » de la Chine contemporaine.



ENTRETIEN AVEC WANG BING

Le rapport que vous entretenez à la restitution filmée du « vivre ensemble » pourrait inciter à regarder votre cinéma comme un cinéma politique. Notamment *À la folie*, qui a été tourné dans un hôpital psychiatrique.

Je ne pense pas du tout que *À la folie* est un film politique, même s'il a une connotation politique. Des éléments politiques sont présents dans notre vie quotidienne, ils ont leur importance. Mais pour ma part, je n'ai pas envie de soulever d'éléments politiques en tant que tels dans mes films. Je rejoins votre point de vue dans le sens où la représentation du réel est foncièrement liée à l'existence d'éléments politiques. Mais je ne revendique rien. C'est notamment pour cette raison que j'ai placé les cartons mentionnant la diversité des personnes qui sont dans l'asile seulement au générique final, par souci d'exposer simplement une réalité, de préciser les choses avec clairvoyance. Les placer au début du film aurait biaisé le regard et la réflexion du spectateur. Il faut que le reste du monde prenne connaissance et conscience des conditions de vie des patients de cet hôpital, il est nécessaire de leur donner une voix au chapitre. Pour certains patients, il me semblait nécessaire d'apporter des précisions, en donnant leur nom et leur période d'enfermement, sans pour autant en préciser la raison.

Plus *À la folie* progresse, plus il se concentre sur un petit nombre de personnages. Comment se sont faits les choix de focalisation ?

Quand je suis arrivé dans cet hôpital psychiatrique, j'ai constaté qu'il y avait beaucoup de monde, environ 200 personnes. De prime abord, je ne pouvais pas filmer tout le monde. Et de toute façon certains ne voulaient pas être filmés, ce qui restreignait le choix. Je tenais aussi à montrer une certaine diversité de personnalités et de comportements parmi les patients. Certains ont par exemple une femme ou des enfants et mènent une vie banale, d'autres sont en revanche vraiment marginalisés.

Vous étiez-vous fixé des limites quant à l'enregistrement de l'image des personnes et de leur pudeur? Beaucoup de choses sont visibles : des personnes nues, d'autres qui urinent, des étreintes plus ou moins appuyées.

Non, je ne m'étais pas fixé de limite. J'ai vu par exemple deux personnes avoir un rapport sexuel à travers les barreaux, mais j'étais en train de filmer d'autres patients et j'ai choisi de continuer. Je n'avais pas d'idée négative du lieu avant de m'y rendre. L'idée de tourner dans un hôpital psychiatrique m'était venue pendant le travail sur *À l'ouest des rails*. J'étais préalablement allé pendant plusieurs années dans un hôpital à Pékin et l'expérience m'avait beaucoup intéressé et laissé une impression intense ; j'y avais rencontré des patients internés depuis 20 ou 30 ans, mais je n'avais pas eu l'autorisation d'y tourner. Je savais donc plus ou moins à quoi m'attendre, même si je ne pouvais pas deviner ce que j'ai observé ou perçu clairement : une atmosphère plutôt tranquille, faite de douceur et de proximité dans les rapports, plutôt qu'un univers violent, tendu, généré par la promiscuité, comme beaucoup se l'imaginent a priori. Mais c'est aussi causé par les médicaments qui sont donnés aux patients, qui sont très forts et les assomment.

Comment se passaient les moments au cours desquels la caméra était éteinte ?

Au départ, les patients étaient assez surpris et faisaient grand cas de ma présence, puis les choses se sont normalisées. La plupart du temps, nous discutons de manière ordinaire, comme avec une personne que l'on vient de rencontrer, car nous ne nous pouvions de toute façon pas faire grand-chose d'autre. La relation qui pouvait naître entre les patients et moi était très banale, commune. Je m'asseyais avec eux dans le couloir, ou carrément sur les lits dans les chambres, et nous bavardions tranquillement. Je leur offrais souvent des cigarettes, pas pour obtenir d'eux ce que je voulais mais parce que c'est une denrée rare dans l'hôpital et que ça fait toujours naître une discussion. Nous évoquions aussi leurs histoires propres. Nous abordions leur maladie, parlions de leur famille. J'avais bien informé tout le monde que je venais pour faire un film mais je n'en ai pas

beaucoup parlé. Trop en dire aurait pu jouer en ma défaveur. D'autre part, les personnes que je rencontrais dans cet hôpital n'avaient pas beaucoup de notions de cinéma ; la différence entre fiction et documentaire n'était pas très claire pour eux. J'ai donc précisé les choses une fois le tournage terminé et le montage entamé. Je les ai appelés pour leur dire que j'étais en train de finir le film et qu'il s'agissait d'un documentaire. Quand j'étais en plein tournage, je suis volontairement resté flou pour éviter que les personnes en face de moi ne se posent trop de questions et ainsi éviter certains problèmes. Avoir les autorisations, c'était déjà bien.

Combien d'heures de rushes aviez-vous, et quelles logiques ont gouverné le montage ?

Il y avait plus de 300 heures de rushes, accumulés grâce à l'outil numérique ; en pellicule, il aurait été impossible de recueillir autant de matière. Le tournage n'a pas été si difficile ni pénible que cela. Et au montage, j'avais déjà une idée très claire de ce que je voulais garder et mettre de côté. Le nombre d'heures de rushes peut sembler colossal, mais les traiter a été plutôt simple. J'ai demandé à la monteuse de regarder tout ce que j'avais filmé, juste après le tournage, et de m'indiquer les passages qui lui semblaient intéressants. Elle a ainsi établi une liste écrite des moments qui lui paraissaient essentiels, en en précisant à chaque fois le contenu. Elle a en quelque sorte redécoupé le film. À partir de cette base, j'ai suivi l'ordre chronologique de ce que j'avais filmé. Le montage s'est progressivement construit ainsi : un jour de montage correspondait à un jour de film. La logique du récit suit la logique naturelle de progression du temps, depuis le matin jusqu'au soir. Mais les repères liés au jour et à la nuit, plus généralement au temps, sont troublés. Les personnages passent beaucoup de temps au lit, certains dorment même pendant des semaines entières. Comme le film se déroule dans un espace coupé de l'extérieur, c'est d'autant plus déroutant. En définitive, je ne considère pas la durée finale de quatre heures comme une synthèse ou un résumé, mais comme une exposition des impressions les plus fortes et les plus intenses dans ce que j'ai tourné et que je conserve précisément en mémoire. Je les articule en pensant aux personnages, jamais aux spectateurs. Je m'attache à restituer une force d'attention.

À la folie alterne entre des plans fixes et de longs travellings, caméra en main, comme lorsque l'un des patients entame une course folle et que vous le suivez à vive allure. L'une de vos intentions semblait de pouvoir être réactif en permanence et de fait, vous marchiez ou couriez beaucoup.

Quand un personnage avançait, l'idée était effectivement de le suivre afin que le spectateur ait l'impression de le suivre également. Soudainement, lorsqu'un patient se mettait à courir dans les couloirs, il fallait que nous soyons prêts à le filmer. Tout était toujours inattendu, il fallait s'adapter. Pour y parvenir, nous tenions la caméra au niveau du ventre, ce qui explique qu'elle est toujours à une hauteur intermédiaire. Quand on tourne longtemps et que les prises sont très longues, il est plus facile de tenir la caméra de cette manière. Plus on la porte en hauteur, plus c'est difficile et on se fatigue vite. Mais cela implique de rester un peu à distance des personnes, car si on s'en approche trop, un problème de rendu se pose : nous leur coupons la tête visuellement. On peut donc filmer ainsi quand il n'y a pas de mouvement, mais quand les patients bougent, ça devient compliqué ; et quand il y a des allées et venues, c'est carrément impossible. D'autre part, en dépit de l'architecture du bâtiment, construit en hauteur, avec un couloir faisant le tour de chaque étage et un grand espace vide au centre, nous avons toujours filmé face à nous et jamais utilisé la plongée ou contre-plongée, hormis lorsqu'un patient et une patiente se draguent à deux étages différents.

Un long plan se focalise sur un patient nu, visiblement obsédé par l'eau, qui remplit une bassine et la vide sur sa tête. Puis vous le suivez et entrez avec lui dans le dortoir. Il se couche et l'attention se concentre ensuite sur un autre patient, chassant les mouches avec sa sandale. La durée de ce plan est exemplaire de votre démarche quant à l'extension des prises.

Ce patient oublie beaucoup de choses. Il peut par exemple laisser ses chaussures, les délasser et les laisser de nouveau un grand nombre de fois. Son obsession n'est pas tant liée à l'eau qu'au fait de répéter les mêmes gestes en permanence. Dans ce plan, il veut se laver les pieds avant d'aller se coucher mais il oublie qu'il l'a déjà fait. La durée de ce plan était nécessaire car dans la continuité, quelque chose d'autre se passait. Je ne pouvais pas couper.

Une séquence est consacrée à la sortie ponctuelle d'un patient, telle une aération narrative.

Ce personnage rentre effectivement dans sa famille suite à une visite de sa mère. Ses relations avec sa famille sont assez compliquées et son père n'est manifestement pas réjoui de sa venue. Sa vie à l'intérieur de l'hôpital et sa vie à l'intérieur, dans sa maison, sont assez similaires. Ses activités sont semblables dans les deux cas. Je l'ai d'ailleurs filmé de la même manière dans les deux contextes, en me plaçant la plupart du temps derrière lui, pour le suivre.

À la folie a pour titre original *Feng ai*.

"Feng" signifie "fou" et "ai" signifie "amour". Il y a plusieurs façons d'agencer le titre mais voici la traduction littérale des idéogrammes. L'association de ces deux idéogrammes donne littéralement "l'amour entre personnes folles", mais plus poétiquement, on peut l'entendre comme décrivant la situation de quelqu'un devenant fou d'amour. Les premières minutes, qui montrent deux hommes au lit, enfouis sous leur couverture puis se redressant, reflètent bien la tonalité du film et des relations internes. Tout le monde a besoin d'amour mais pas forcément de sexe et c'est ce que je voulais représenter. Et les patients ne peuvent trouver cet amour que dans cet hôpital. Ce n'est pas de l'homosexualité, mais comme il n'y a pas de femme, les hommes doivent trouver de la tendresse, des caresses, du toucher entre eux, sans qu'il n'y ait d'actes véritablement charnels.

À la folie évoque une population dont la promiscuité génère des relations particulières. En cela, le film peut faire écho au *Fossé*, où la question de la survie rapproche les êtres, physiquement et symboliquement.

La proximité physique est effectivement due à des conditions de vie inhabituelles. Dans *Le Fossé*, les prisonniers se rapprochent pour combattre le froid ou pour la nourriture. La plupart des personnes dans *À la folie* sont habituées à dormir nues. Très peu dorment habillés ; le patient musulman est l'une des rares exceptions. L'hôpital d'*À la folie* a un point commun avec le camp de travail forcé du *Fossé* : ce sont des espaces de privation de liberté. C'est un thème qui a déjà été traité au cinéma, j'ai conscience que ce n'est pas une spécificité chinoise. J'ai notamment vu, à ce titre, *Titicut follies* de Frederick Wiseman, et j'aime ses films se déroulant dans des univers clos, comme *La Danse, le ballet de l'Opéra de Paris*. Il me semblait essentiel de porter à l'écran la présence des patients de l'hôpital, tout comme les travailleurs d'*À l'ouest des rails* ou les prisonniers du *Fossé*, par le registre de la fiction ; ce sont des oubliés de l'Histoire de la Chine.

Extrait de l'entretien réalisé par Nicolas Thévenin et Tifenn Jamin, publié dans la revue *REPLIQUES* n.4

WANG BING BIOGRAPHIE

Wang Bing

Né à Xi'an (Chine), dans la province du Shaanxi, en 1967, Wang Bing a étudié la photographie à l'Ecole des Beaux Arts Lu Xun puis le cinéma à l'Institut du Cinéma de Pékin (1995). Il débute sa carrière de cinéaste indépendant en 1999 avec le tournage au long cours de *À l'ouest des rails*. En avril 2014, le Centre Pompidou organise une rétrospective de ses œuvres.

Filmographie

2003 *À L'ouest des rails (Tie Xi Qu)*

Festival du film de Montréal 2004 - Grand Prix du Jury Documentaire
FID Marseille 2003 - Prix du Meilleur Documentaire
Festival des 3 continents 2003 - Montgolfière d'Or du Jury Documentaire
Doc Lisboa 2002 - Grand Prix

2007 *L'Etat du monde (film collectif) / segment Brutality factory (Baoli Gongchang)*

Festival de Cannes 2007/ Quinzaine des réalisateurs

2007 *Fengming, Chronique d'une femme chinoise (He Fengming)*

Festival de Cannes 2007 - Sélection officielle
FID Marseille 2007 - Compétition internationale - Prix Georges de Beauregard
Festival international du film de Toronto 2007 - Sélection officielle

2008 *Crude Oil (Yuan You)*

Festival international du film de Rotterdam 2008
FID Marseille 2008

2008 *L'Argent du charbon (Tong Dao)*

Cinéma du Réel 2009

2009 *L'Homme sans nom*

Doc Lisboa 2010
Etats généraux du film documentaire de Lussas 2010

2010 *Le Fossé (Jia Bian Gou)*

Festival du film de Venise 2010 - Compétition
Festival international du film de Toronto 2010 - Sélection officielle

2012 *Seules – Dans les montagnes du Yunnan (Gudu)*

Festival international du film de Rotterdam 2012
Festival Black Movie – Prix de la Critique

2012 *Les trois sœurs du Yunnan (San Zimei)*

Festival de Venise 2012 – Prix Orizzonti
Festival des 3 continents 2012 – Montgolfière d'Or / Prix du Public
Doc Lisboa 2012 – Prix du Meilleur Film
Festival de Fribourg – Prix du Meilleur Film / Prix Don Quijote / Prix Oecumenique du Jury

2013 *À la folie (Feng Ai)*

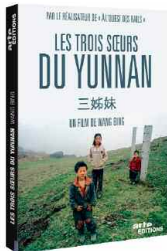
Festival de Venise 2013- Hors compétition
Festival des 3 continents 2013 – Montgolfière d'Argent

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	WANG BING
Image	WANG BING LIU XIANHUI
Montage	ADAM KERBY WANG BING
Son	ZHANG MU
Producteurs	LOUISE PRINCE WANG BING
Co-producteurs	MIYUKI TAKEI WANG YANG
Production	Y.PRODUCTION
En co-production avec	MOVIOLA FUORI ORARIO – RAI CINEMA

ET AUSSI

***LES TROIS SŒURS DU YUNNAN* EN DVD LE 11 MARS CHEZ ARTE EDITIONS**



Film disponible en DVD et VOD sur www.arteboutique.com

Contact presse ARTE Editions

Henriette Souk : 01 55 00 70 83/ h-souk@arteFrance.fr