

Cannes International Film Festival 2001 – Official Selection in Competition

3H Productions - Paradis Films - Orly Films - SinoMovie.com  
present

## Millennium Mambo

A film by  
Hou Hsiao Hsien

Starring  
Shu Qi • Jack Kao • Tuan Chun-hao

Taiwan 2001 - 105 minutes - 1:1.85 - Dolby SRD

---

Festival de Cannes 2001 - Sélection Officielle en Compétition

3H Productions - Paradis Films - Orly Films - SinoMovie.com  
présentent

## Millennium Mambo

Un film de  
Hou Hsiao Hsien

Avec  
Shu Qi • Jack Kao • Tuan Chun-hao

Taiwan 2001 - 105 minutes - 1:1.85 - Dolby SRD

## Synopsis

The youthful Vicky is torn between two men, Hao-hao and Jack. At night she works as a PR person at a night club to support both of them. Hao-hao keeps vigilance over her all the time: he checks her charge accounts, telephone bills, mobile phone records, and even her body odor in an attempt to trace Vicky's activities. She cannot stand him any longer; she runs away. Hao-hao finds her, begging her to go home. She sets herself a deadline to end the relationship - when the NT\$500,000 in her bank account is used up.

At the same time, Jack makes diversified business investments. His open-arm policy to anyone in need of his help has courted some trouble. Vicky has already run to his place twice. Some degree of affinity between them began to take shape: it may lead to a still closer relationship or a permanent friendship...

---

## Synopsis

Vicky est une jeune femme partagée entre deux hommes, Hao-hao et Jack. Le soir elle s'occupe des relations publiques d'une boîte de nuit pour les aider tous les deux. Hao-hao la surveille en permanence : il vérifie ses comptes, ses factures de téléphone, les messages sur son portable et même son odeur pour essayer de contrôler ce qu'elle fait en son absence. Elle ne le supporte plus et décide de s'enfuir. Hao-hao la retrouve et lui demande de revenir. Vicky décide de le quitter dès qu'elle aura dépensé les 500 000\$NT dont elle dispose sur son compte en banque.

Pendant ce temps-là, Jack investit dans différentes affaires ; sa manie d'accueillir à bras ouverts tous ceux qui ont besoin d'aide, lui cause quelques soucis. Vicky s'est déjà réfugiée à deux reprises chez lui. Une relation plus intime s'installe entre eux, qui pourrait les conduire à une liaison plus étroite ou à une amitié durable...

## **Director's Statement**

Looking at the youthful friends around me, I find that their cycle and rhythm of "birth, age, illness and death" are moving several times faster than those of my generation. This is particularly true among young girls: like flowers, they are fading almost immediately upon blooming-- the process occurs in an instant.

I do not remember who said: "Of so many leaves drifting everywhere in the sky above us, there is but one (falling) leaf which comes to an eternal halt at the very moment of being watched (or observed) by us with determined understanding and continuing sympathy.

With this image in mind, I hope to have shot a movie of the story of this youthful girl.

Hou Hsiao Hsien

---

## **Note du réalisateur**

En regardant les jeunes autour de moi, je trouve que leur cycle et rythme de naissance, d'âge, de maladie et de mort évoluent beaucoup plus vite que ceux de ma génération. C'est surtout vrai parmi les jeunes filles : elles sont comme des fleurs, elles fanent presque tout de suite après avoir éclos. Le processus se déroule en un instant.

Je ne me souviens pas de qui a dit : « De toutes les feuilles qui sont emportées par le vent dans le ciel, il n'y a qu'une seule feuille qui s'arrête pour l'éternité au moment même où nous la regardons fixement avec compréhension et sympathie. »

C'est avec cette image à l'esprit que j'espère avoir tourné un film sur l'histoire de cette jeune fille.

Hou Hsiao Hsien

## Hou Hsiao Hsien

### Interview

*Comme Les Fleurs de Shanghai, et à la différence de vos films précédents, Millennium Mambo est tourné dans des espaces clos où vous êtes très près de vos personnages. Cela correspond-il à une nouvelle étape de votre travail ?*

J'ai eu en effet envie de changer la distance que j'établis par rapport aux personnages de mes films. C'est une nouvelle manière de travailler et que je ne compte pas lâcher de sitôt. Une autre raison est sans doute liée au choix du sujet. Pour filmer la jeunesse actuelle avec ses brusques explosions de sentiments avant le retour au calme, avec l'évolution très rapide des affects et aussi le caractère répétitif de la tension et des relâchements, il m'a semblé que je devais faire un travail à la loupe pour tout agrandir. Il me fallait être plus proche d'eux pour essayer de faire ressortir les détails de leurs émotions, d'aller chercher l'expression des visages. Je suis dans une période où je tâtonne à la recherche d'une forme "idéale" pour rendre compte de ce que sont les jeunes d'aujourd'hui. C'est au moment du montage que j'ai vu à quel point ce travail était différent de ce que j'ai connu jusqu'à maintenant, que c'était très complexe et que cela me prendrait du temps pour aboutir sur tous les plans.

*Vous avez déjà traité des adolescents dans un cadre contemporain dans les années 80 avec des films comme Les Garçons de Fengkuei ou Poussière dans le vent ou même plus récemment encore avec Goodbye South, Goodbye qui se passait à la campagne, contrairement à Millennium Mambo.*

Les changements qui sont intervenus à Taiwan ces dernières années ont été extrêmement rapides et importants, la tendance allant vers une réorganisation et une simplification de toute chose. La campagne s'urbanise rapidement et le développement des moyens de communication modifie toutes les données de la société taiwanaise. Il faut tenir compte aussi de la structure politique actuelle où, à un parti nationaliste ancien, a succédé un parti qui cherche à se renouveler. On a vu la mise en place de forces locales qui ont cherché à tourner la page du Kuomintang. L'émergence d'intérêts personnels au niveau local a eu pour conséquence une situation économique actuellement très précaire à Taiwan. Face à tout cela, la jeunesse réagit à l'instinct, de façon très directe. Celle que je filme est de plus en plus écartée d'une éducation chinoise traditionnelle. Il y a quinze ans, quand je réalisais les films que vous avez cités, je m'inspirais de mon expérience personnelle et aussi de celle des gens de ma génération. La jeunesse que je filme aujourd'hui, j'ai appris à la connaître ces trois dernières années en m'immergeant dans leur milieu. Il est courant de nos jours de voir des jeunes tuer leurs parents pour un oui ou pour un non ou entreprendre des actions qui, pour d'autres générations nourries de confucianisme, paraissent inexplicables. L'ancien gouvernement lui-même reflétait encore des formes traditionnelles issues de la religion alors qu'aujourd'hui, les politiciens ressemblent plus à des présentateurs de shows télévisés. Les gens plus âgés sont conscients de ce qu'ils ont sous les yeux mais cette politique spectacle a une grande influence sur les jeunes et ils veulent tous devenir des stars du petit écran. Et, malheureusement, ceux qui ont le plus de succès sont, de notre point de vue, les plus nuls !

*Dans Millennium Mambo, il n'y a pratiquement que deux décors, la boîte de nuit et l'appartement du couple, ce qui est un grand changement pour vous. De plus, c'est un univers nocturne et fermé.*

Avec *Fleurs de Shanghai*, j'avais déjà exploré les lieux clos. Quand j'ai fréquenté ces jeunes, je me suis rendu compte qu'ils ne commençaient à vivre qu'après minuit et qu'ils dormaient toute la journée. Je les ai souvent comparés à des chauves-souris qui sortent de leur trou à la

nuit tombée. En commençant à écrire le scénario, nous avons pensé à *Fleurs de Shanghai*, bien que l'espace et le temps soient différents, à cause de cet enfermement et de ce cloisonnement et aussi du désespoir des personnages. Nous avons même une image pour traduire nos sentiments : c'était celle d'un tunnel dans le noir absolu avec un cercle lumineux au bout.

*Comment avez-vous travaillé avec votre chef-opérateur habituel Mark Lee Ping-bing à la fois pour le choix des objectifs et le problème d'éclairages qu'imposait votre nouvelle approche ?*

Comme nous tournions en particulier dans cette discothèque aux heures d'ouverture, nous avons été obligés de travailler en fonction du lieu. Tout était en décor naturel et nous ne voulions pas reconstituer une ambiance disco. Il y avait donc beaucoup de néons, de lumière noire et l'apport que nous avons fait d'un point de vue artistique fut d'utiliser beaucoup de plastique car cela donne des reflets très intéressants et une grande richesse au niveau des couleurs. C'est à cause de cette particularité que nous avons choisi des longues focales, le 135, le 85, pour pouvoir tourner des gros-plans face à des lumières très dirigées qui auraient, autrement, constitué des points lumineux. Nous avons pu tourner normalement notre film pendant que l'activité du night-club se poursuivait à cause d'une particularité des gens de Taiwan : alors que je mettais en scène une séquence, les gens de la table voisine poursuivaient leurs conversations dans l'indifférence la plus complète ; ils continuaient à vivre leur vie comme si de rien n'était ! Dans cette ambiance naturelle, les comédiens se mettaient plus rapidement dans le bain et trouvaient le ton juste. En studio, il me faut parfois des prises à n'en plus finir pour qu'ils entrent dans leur personnage et dans leur univers. Je m'en suis rendu compte en particulier sur le tournage de *Fleurs de Shanghai* où je recommençais chaque plan trois ou quatre fois pour obtenir un jeu qui me satisfasse.

*Vous n'aviez pas, semble-t-il, de dialogue écrit. Comment s'est faite la collaboration avec votre scénariste Chu Tien-wen et quelles furent les étapes du script ?*

Comme à mon habitude, j'ai eu beaucoup de discussions avec Chu Tien-wen. D'ordinaire, j'ai une idée dans ma tête puis j'en parle avec elle. Nous avons mis sur le papier un scénario s'organisant par scènes comme un roman s'organise par paragraphes. Il y avait des informations sur l'ambiance, l'environnement, certaines actions pour aider les interprètes. C'était suffisant pour eux de lire ces indications mais effectivement aucune ligne de dialogue n'était écrite et ce sont les comédiens qui inventaient leur texte sur le plateau. Dans mes films précédents, mes dialogues n'étaient pas non plus écrits à l'avance mais il y avait des indications sur leur contenu que je fournissais aux acteurs. Cette fois-ci, ils n'avaient même pas cela à leur disposition. Ils connaissaient pour chaque scène la situation et ensuite ils improvisaient.

*A quel moment du développement du film est intervenue l'idée que l'histoire était racontée depuis 2011 et se passait en 2001 ?*

Nous avons eu cette idée dès le départ. J'avais prévu pour l'ouverture du film un plan de Vicky debout dans une voiture décapotable qui s'avançait dans la nuit avec une lune énorme dans le ciel comme si elle suivait le véhicule. Je pensais filmer en gros plan à la fois la lune et l'intérieur de la voiture où sept ou huit jeunes filles fumaient du haschich ou de la marijuana. Mais cela s'est révélé trop difficile à tourner et j'ai finalement choisi ce que vous voyez aujourd'hui : elle est dans le port de Nee-long, une ville dont elle est originaire et qui comporte beaucoup de passerelles et de ponts reliant un lieu à un autre. Vicky s'avance sur une pente qui ressemble à un tunnel.

*La voix off est utilisée de manière très spéciale puisque c'est souvent dans le commentaire que les moments dramatiques ont lieu alors que l'image présente plutôt des situations "en creux".* Cette histoire de Vicky m'a été racontée par la vraie Vicky car elle existe réellement. Je prenais des notes en l'écoutant et j'écrivais toujours à la troisième personne car c'était ainsi qu'elle parlait. Ensuite, je me suis rendu compte que cela serait plus intéressant de garder le principe de la narratrice pour créer une forme de distance. J'ai donc filmé comme j'avais écrit, sans compliquer les choses outre mesure... La forme du film s'est imposée d'elle-même et cela s'est confirmé au moment du montage. Cela m'a permis d'atténuer tout l'aspect dramatique de l'histoire puisque l'information était donnée par la narratrice, ce qui me permettait de montrer autre chose. De même, le rythme n'avait plus à être linéaire, dramatique, puisque je parlais au passé.

*Pourquoi avez-vous choisi une comédienne très connue de Hong Kong, Shu Qi, pour interpréter Vicky ?*

En fait, Shu Qi est Taïwanaise mais elle a quitté son pays pour Hong Kong à dix-huit, dix-neuf ans. Elle s'est adaptée à ma méthode de travail : aucune répétition, aucun dialogue écrit. Je crois que pour les comédiens c'est un moyen de rentrer plus directement dans leurs rôles ; cela donne un jeu beaucoup plus naturel. Bien sûr, pour certains acteurs professionnels, il est difficile de travailler ainsi car ils ont leurs habitudes mais, la plupart du temps, ils y arrivent. Quant aux amateurs, cette méthode, je crois, est bien plus simple car ils ont souvent du mal à apprendre un texte par cœur. Shu Qi a une certaine expérience. Jack Kao n'en avait aucune avant de travailler avec moi. A force de jouer dans mes films, il est devenu un professionnel. Mais par contre, quand il est au service d'autres réalisateurs et doit mémoriser son texte, cela ne donne souvent pas de bons résultats. Quant à Tuan Chun-hao, il fait ses débuts dans ce film.

*Votre rapport avec les comédiens a-t-il changé depuis vos débuts ?*

Je ne crois pas avoir modifié mes rapports avec eux. En fait ils sont différents, suivant les comédiens. Avec certains, on a intérêt à les mettre en situation et à les faire réagir instinctivement ; d'autres ont besoin de plus d'informations pour comprendre le personnage qu'ils doivent jouer. Je me suis rendu compte sur le tournage de *Fleurs de Shanghai*, où les interprètes étaient tous des professionnels, qu'il est difficile de leur faire abandonner leur routine de travail. Il m'a fallu consacrer beaucoup de temps pour qu'ils adoptent ma méthode, pour que, fatigués, ils renoncent à leurs habitudes et se retrouvent face à eux-mêmes, au plus près de leurs émotions et de leurs sentiments.

*Avec votre méthode de tournage, quel est le rapport quantitatif entre la pellicule que vous imprimez et celle que vous gardez au montage ?*

J'ai utilisé 50 000 mètres de pellicule alors que mon chef-opérateur, Lee Ping-bing, en avait impressionné 160 000 pour *In the Mood for Love*. Pour *Fleurs de Shanghai*, il m'en avait fallu 70 000, mais je faisais au moins trois prises par plan. Dans les scènes de discothèque de *Millennium Mambo*, il y a eu beaucoup de gâchis - ce qui explique la quantité de pellicule utilisée - car nous ne pouvions pas retrouver la même ambiance d'une soirée à l'autre et nous avons dû abandonner beaucoup de matériel filmé.

*La partie japonaise qui est aussi la conclusion du film est très belle. Qu'est-ce qui vous a conduit à choisir Yubari dans l'île d'Okinawa ?*

Mon projet a commencé en faisant la connaissance de deux garçons japonais du film qui ont des parents à la fois taiwanais et japonais. Par ailleurs, il y a sept ans, j'ai fait partie du jury du Festival de Yubari et cette ville m'a beaucoup marqué. C'était une ancienne ville minière et, quand les puits ont fermé, ils sont devenus un musée. La ville est passée de cent mille à dix

mille habitants. Pour lui redonner une activité, le maire a décidé, entre autres, de créer un festival de cinéma. Il y avait un vieux restaurant tenu par des gens âgés que les enfants venaient aider pendant la durée de la manifestation. Il y avait aussi dans les rue toutes ces affiches comme on le voit dans *Millennium Mambo*. Pour moi, c'était un peu une ville du souvenir, liée à la durée du temps. Insérer cette partie de Japon me permettait d'accentuer par contraste l'absence de souvenir de la jeunesse actuelle qui vit avant tout dans le présent répétitif alors que c'est l'accumulation d'expériences différentes qui crée la mémoire. Au départ, je voulais diviser ce film en trois parties : le passé, le présent et l'imaginaire. Dans ce cadre, le Japon représentait l'imaginaire.

*Vous annoncez pour les dix prochaines années une série de films sur la Taiwan contemporaine. Est-ce à dire que vous pensez ne plus revenir sur le passé de votre pays, qui fut le sujet de votre trilogie, Cité des douleurs, Le Maître de marionnettes, Good Men, Good Women ?*

Quand on filme le passé, on a une accumulation d'éléments, de souvenirs ; on est face à un récit dramatique. Alors que devant le présent, on est comme devant un creux dont on se demande ce qu'on peut en extraire. Il est vrai que maintenant je tourne le dos au passé et que je suis devant un défi à relever. Après avoir terminé *Millennium Mambo*, je me rends compte qu'affronter le contemporain c'est vraiment très intéressant et que cela me donne envie de continuer.

**Extraits d'un entretien paru dans *Positif* n°489, novembre 2001.  
Propos recueillis par Michel Ciment et Hubert Niogret  
au Festival de Cannes, le 20 mai 2001.**

**Nous remercions Pascale Wey pour sa traduction du chinois au français.**

## Hou Hsiao Hsien

### Biography

Hou Hsiao Hsien established himself as a leading figure of Taiwan New Wave in the last decade.

He was born in China and moved to Taiwan in 1948. He spent his childhood in southern Taiwan. Upon completing his military service in 1969, Hou Hsiao Hsien went to study filmmaking at the National Taiwan Academy of Arts. He graduated in 1972 and took various jobs before switching to films. He was an assistant director to veteran directors Li Hsing and Lai Cheng-Ying. He later formed partnership with cinematographer Chen Kun-Hou and took turns directing.

He made his directorial debut with the film *CUTE GIRLS* in 1980. By his third film, *GREEN, GREEN GRASS OF HOME* (1981), he was nominated for a Golden Horse Awards, Taiwan's equivalent to the Oscars. Since, he has helped shape a whole new cinema consciousness in Taiwan.

Hou captured international attention with *THE BOYS FROM FENGGKUEI* (1983) and *A SUMMER AT GRANDPA'S* (1984), both a winner at Festival des 3 Continents, Nantes, France. His autobiographical film *A TIME TO LIVE, A TIME TO DIE* (1985), took home an international critics' award from Berlin in 1985 and was named the best film outside of Europe and America by the Rotterdam Film Festival. He then continued to make critically acclaimed films, *DUST IN THE WIND* (1986) and *DAUGHTER OF THE NILE* (1987), and was gradually known as one of the most innovative filmmakers of the world. In 1989, his *A CITY OF SADNESS* won the coveted Golden Lion at Venice Film Festival. In 1993, his masterpiece *THE PUPPETMASTER* won jury prize in Cannes. His next three films *GOOD MEN, GOOG WOMEN* (1995), the energetic *GOODBYE SOUTH, GOODBYE* (1996) and *FLOWERS OF SHANGHAI* (1998) were hailed by critics at the competition at the Cannes Film Festival.

As a producer, Hou Hsiao Hsien has helped bring about classics as Edward Yang's *TAIPEI STORY*, Zhang Yimou's *RAISE THE RED LANTERN*, Hsu Hsiao-Ming's *DUST OF ANGELS* and *HEARTBREAK ISLAND*, Wu Nien-Jen's *A BORROWED LIFE* and Chen Kuo-Fu's *TREASURE ISLAND*. He also took the lead acting role in *TAIPEI STORY*.

---

## Hou Hsiao Hsien

### Biographie

Hou Hsiao Hsien s'est imposé au cours des dix dernières années comme l'un des plus importants représentants de la nouvelle vague de réalisateurs de Taiwan.

Hou Hsiao Hsien est né en Chine et a déménagé à Taiwan en 1948. Il a passé son enfance dans le sud de l'île. Il acheva son service militaire en 1969 puis poursuivit des études de cinéaste à l'Académie Nationale d'Art de Taiwan. Il termina ses études en 1972 et fit divers petits métiers avant de se consacrer au cinéma. Il fut l'assistant de réalisateurs expérimentés tels que Li Hsing et Lai Cheng-ying. Quelques temps plus tard, il s'associa au cinématographe Chen Kun-hou et se lança dans la mise en scène.

Il fit ses premiers pas en tant que réalisateur sur le film *CUTE GIRLS* en 1980. Il fut nommé aux Golden Horse Awards, équivalent taiwanais des Oscars, pour son troisième *FILM GREEN, GREEN GRASS OF HOME* (1981). Depuis, il a contribué à façonner une toute nouvelle conscience cinématographique à Taiwan.



Hou attira l'attention internationale avec deux films, qui furent tous deux les vainqueurs du Festival des 3 Continents de Nantes : *LES GARÇONS DE FENGKUEI* (1983) et *UN ETE CHEZ GRAND-PERE* (1984). Le film autobiographique *LE TEMPS DE VIVRE ET LE TEMPS DE MOURIR* (1985) lui permit de remporter le Prix de la Critique Internationale à Berlin en 1985 et fut également élu comme meilleur film en dehors de l'Europe et de l'Amérique au Festival de Rotterdam. Il continua de faire des films toujours applaudis par la critique comme *POUSSIÈRE DANS LE VENT* (1986) et *LA FILLE DU NIL* (1987), ce qui le fit reconnaître comme un des cinéastes les plus innovateurs dans le monde. En 1989, son film *CITE DES DOULEURS* remporta le Lion d'Or au Festival de Venise. Puis en 1993, son chef-d'œuvre *LE MAITRE DE MARIONNETTES* remporta le Prix du Jury à Cannes. Ses trois films suivants *GOOD MEN, GOOD WOMEN* (1995), le très énergique *GOODBYE SOUTH, GOODBYE* (1996) et enfin *LES FLEURS DE SHANGHAI* (1998) furent tous salués par la critique en compétition au Festival de Cannes.

En tant que producteur, Hou Hsiao Hsien a réussi à faire sortir des classiques comme les films *TAIPEI STORY* d'Edward Yang, *ÉPOUSES ET CONCUBINES* de Zhang Yimou, *DUST OF ANGELS* et *HEARTBREAK ISLAND* de Hsu Hsiao-ming, *A BORROWED LIFE* de Wu Nien-jeu et enfin *TREASURE ISLAND* de Chen Kuo-fu. Il joua par ailleurs le rôle principal dans *TAIPEI STORY*.

## **Hou Hsiao Hsien**

### **Filmography**

- 1980 CUTE GIRLS  
1981 CHEERFUL WIND  
1982 GREEN, GREEN GRASS OF HOME  
1983 THE SANDWICH MAN (THE SANDWICH MAN segment);  
THE BOYS FROM FENGKUEI  
(Best Film, Festival des 3 Continents, Nantes, France)  
1984 A SUMMER AT GRANDPA'S  
(Best Film, Festival des 3 Continents, Nantes, France)  
1985 A TIME TO LIVE, A TIME TO DIE  
(International Critics' Award, Berlin Film Festival;  
Best Film Outside Europe and America, Rotterdam Film Festival)  
1986 DUST IN THE WIND  
(Best Cinematography and Best Editing, Festival des 3 Continents, Nantes, France)  
1987 DAUGHTER OF THE NILE  
(Directors' Fortnight, Cannes; Special Jury Award, Toronto Film Festival)  
1989 A CITY OF SADNESS  
(Golden Lion, Venice Film Festival)  
1993 THE PUPPETMASTER  
(Special Jury Award, Cannes)  
1995 GOOD MEN, GOOD WOMEN  
(Best Film, Hawaii Film Festival; FIPRESCI prize, Singapore Film Festival)  
1996 GOODBYE SOUTH, GOODBYE (In competition, Cannes)  
1998 FLOWERS OF SHANGHAI (In competition, Cannes)  
2001 MILLENNIUM MAMBO (Jury Prize to Tu Duu-chih, Cannes)
- 

### **Filmography**

- 1980 CUTE GIRLS  
1981 CHEERFUL WIND  
1982 GREEN, GREEN GRASS OF HOME  
1983 L'HOMME SANDWICH  
LES GARÇONS DE FENGKUEI (Prix du Meilleur Film, Festival des Trois  
Continents, Nantes)  
1984 UN ÉTÉ CHEZ GRAND-PÈRE (Prix du Meilleur Film, Festival des Trois Continents,  
Nantes)  
1985 LE TEMPS DE VIVRE ET LE TEMPS DE MOURIR (Prix International de la  
Critique, Berlin - Meilleur Film Non Européen, Rotterdam)  
1986 POUSSIÈRE DANS LE VENT (Prix de la meilleure photographie et du meilleur  
montage, Festival des Trois Continents, Nantes)

- 1987 LA FILLE DU NIL (Quinzaine des Réalisateurs, Cannes - Prix Spécial du Jury, Toronto)
- 1989 CITÉ DES DOULEURS (Lion d'or, Venise)
- 1993 LE MAÎTRE DE MARIONNETTES (Prix Spécial du Jury, Cannes)
- 1995 GOOD MEN, GOOD WOMEN (Meilleur Film, Hawaï Film Festival - Prix FIPRESCI, Festival de Singapour)
- 1996 GOODBYE SOUTH, GOODBYE (Sélection Officielle, en compétition, Festival International du Film, Cannes)
- 1998 LES FLEURS DE SHANGHAI (Sélection Officielle, en compétition, Festival International du Film, Cannes)
- 2001 MILLENNIUM MAMBO (Prix du Jury à Tu Duu-chih, Cannes)

## **Mark Lee Ping-bing, cinématographeur**

### **Biographie**

*Born in Taiwan, Mark Lee Ping-bing has worked in the film industry since 1977, and has been the cinematographer for more than forty films in Taiwan and Hong Kong. MILLENNIUM MAMBO marks the sixth collaboration between Lee and Hou Hsiao Hsien: since 1984, he has shot most of the director's films, including FLOWERS OF SHANGHAI, GOODBYE SOUTH, GOODBYE, THE PUPPETMASTER for which he won the Taiwan Golden Horse for Best Cinematography, DUST IN THE WIND and THE TIME TO LIVE AND THE TIME TO DIE. In Hong Kong, Mark Lee Ping-bing has worked with Ann Hui on MY AMERICAN GRANDSON (1990), SUMMER SNOW (1995, Golden Horse for Best Cinematography) and EIGHTEEN SPRINGS (1997), and with Wong Kar-wai on IN THE MOOD FOR LOVE (2000). Mark Lee Ping-bing has also recently done the cinematography for AT THE HEIGHT OF SUMMER (2000) by Tran Anh-hung.*

---

## **Mark Lee Ping-bing, Directeur de la photographie**

### **Biographie**

Né à Taiwan, Mark Lee Ping-bing a commencé sa carrière en 1977 et a signé la lumière de plus de quarante films à Taiwan et à Hong Kong. *MILLENNIUM MAMBO* marque la sixième collaboration de Lee avec Hou Hsiao Hsien : il est son chef opérateur depuis 1984 et a travaillé sur la plupart de ses films, dont *LES FLEURS DE SHANGHAI*, *GOODBYE SOUTH*, *GOODBYE, LE MAITRE DE MARIONNETTES* pour lequel il a remporté le Golden Horse de la Meilleure Photographie, *POUSSIERES DANS LE VENT* et *LE TEMPS DE VIVRE ET LE TEMPS DE MOURIR*. A Hong Kong, Mark Lee Ping-bing a travaillé avec Ann Hui sur *MY AMERICAN GRANDSON* (1990), *SUMMER SNOW* (1995, Golden Horse de la meilleure Photographie) et *EIGHTEEN SPRINGS* (1997), ainsi qu'avec Wong Kar-wai sur *IN THE MOOD FOR LOVE* (2000). Récemment, Mark Lee Ping-bing a conçu la lumière de *A LA VERTICALE DE L'ETE* (2000) de Tran Anh-hung.

## Cast

Shu Qi	Vicky
Jack Kao	Jack
Tuan Chun-hao	Hao-hao
Takeuchi Jun	Jun
Takeuchi Ko	Ko
Niu Chen-er	Doze
Kao Kuo-guang	Godi
Chen Yi-hsuan	Xuan
Jenny Tseng	Jenny
Tramy Wat	Tramy
Jo Jo Huang	Jojo
Huang Hsi	Jessie-k

---

## Fiche artistique

Shu Qi	Vicky
Jack Kao	Jack
Tuan Chun-hao	Hao-hao
Takeuchi Jun	Jun
Takeuchi Ko	Ko
Niu Chen-er	Doze
Kao Kuo-guang	Godi
Chen Yi-hsuan	Xuan
Jenny Tseng	Jenny
Tramy Wat	Tramy
Jo Jo Huang	Jojo
Huang Hsi	Jessie-k

## Crew

Director	Hou Hsiao Hsien
Screenwriter	Chu Tien-wen
Producers	Chu Tien-wen - Eric Heumann
Executive Producers	Hwang Wern-ying - Gilles Ciment
Production Manager	Liao Ching-sung
Cinematographer	Mark Lee Ping-bing
Editing Director	Liao Ching-sung
Production Designer	Hwang Wern-ying
Costume Designer	Wang Kuan-i
Make-up Director	Liao Shu-jen
Music	Lim Giong - Yoshihiro Hanno
Sound Designers	Tu Duu-chih - Kuo Li-chi
A co-production	3H Productions Paradis Films Orly Films SinoMovie.com

---

## Fiche technique

Réalisateur	Hou Hsiao Hsien
Scénariste	Chu Tien-wen
Producteurs	Chu Tien-wen - Eric Heumann
Producteurs exécutifs	Hwang Wern-ying - Gilles Ciment
Directeur de Production	Liao Ching-sung
Chef opérateur	Mark Lee Ping-bing
Montage	Liao Ching-sung
Directeur artistique	Hwang Wern-ying
Costumes	Wang Kuan-i
Maquillage	Liao Shu-jen
Musique	Lim Giong - Yoshihiro Hanno
Son	Tu Duu-chih - Kuo Li-chi
Une coproduction	3H Productions Paradis Films Orly Films SinoMovie.com