

NOUR FILMS  
PRÉSENTE

KE-XI WU

LEE KANG-SHENG

# BLUE

藍  
色

# SUN

UN FILM DE  
CONSTANCE TSANG

太

陽

# PALACE



PRIX FRENCH TOUCH  
DU JURY  
63<sup>e</sup> SEMAINE DE LA CRITIQUE  
CANNES 2024

AU CINÉMA LE 12 MARS





PRIX FRENCH TOUCH  
DU JURY  
63<sup>e</sup> SEMAINE DE LA CRITIQUE  
CANNES 2024

# BLUE SUN PALACE

UN FILM DE CONSTANCE TSANG

Matériel presse disponible sur [www.nourfilms.com](http://www.nourfilms.com)

2024 - Etats-Unis - 116 Minutes - Image 1.66:1 (16mm argentique)  
Son 5.1 - Mandarin - VOSTFR

AU CINÉMA LE 12 MARS

DISTRIBUTION FRANCE  
NOUR FILMS  
01 83 81 14 94  
[contact@nourfilms.com](mailto:contact@nourfilms.com)

RELATIONS PRESSE  
RSCOM - ROBERT SCHLOCKOFF  
06 80 27 20 59  
[robert.schlockoff@gmail.com](mailto:robert.schlockoff@gmail.com)

藍色太陽宮

## SYNOPSIS

A New-York, un salon de massage chinois sert de refuge à Didi, Amy et leurs amies.

Loin de leur pays d'origine, elles forment une vraie famille. Quand Didi disparaît, Cheung, son amant, tente de trouver avec Amy l'espoir d'une nouvelle vie...



# CONSTANCE TSANG RÉALISATRICE

Constance Tsang est une réalisatrice et scénariste sino-américaine basée à New York. Diplômée de l'Université de Columbia avec un Master en écriture scénaristique et réalisation, elle y obtient une bourse du Robert Gore Rifkind Launch Fund.

Son court métrage *Beau* est sélectionné par un jury de professionnels lors de la présentation de sa thèse et remporte le prix du jury de la Directors Guild of America dans le cadre des 26<sup>ème</sup> Annual Student Film Awards. Le film est projeté au Brooklyn Film Festival, au Los Angeles Asian Pacific Film Festival et au Melbourne Queer Film Festival, entre autres.

Elle est soutenue dans ses projets par Starlight Stars Collective et Tribeca Film. *Blue Sun Palace* est son premier long métrage.



藍色太陽宮

## NOTE D'INTENTION

Les origines de *Blue Sun Palace* remontent à la perte de mon père lorsque j'avais 16 ans. Après sa mort, ma mère et moi avons déménagé de Flushing\*, là où le film se déroule. À l'époque, je ne savais pas comment gérer le deuil. Je l'ai laissé derrière moi en même temps que notre maison.

J'ai commencé à écrire ce film avec la volonté de renouer avec mon passé ainsi qu'avec la communauté que nous avions quittée. Ce que je ne réalisais pas, c'est que cette histoire me permettrait aussi de renouer avec mon père. J'ai réfléchi aux décisions que nous prenons lorsque nous perdons un être cher. En particulier, les relations dans lesquelles nous nous engageons et le réconfort que nous cherchons chez les autres, même si ce ne sont pas forcément les bonnes personnes. Lorsque j'ai achevé le scénario, je m'étais séparée de mon partenaire de longue date.

Le processus d'écriture d'un film aussi lié émotionnellement à ce que j'avais vécu a mêlé mes souvenirs à mes désirs. Le deuil est le thème principal, mais il est aussi question de réconfort, d'amour, de foyer. En regardant *Blue Sun Palace* maintenant, je comprends ce que le film signifie pour moi – c'est une lettre aux fantômes de mon enfance, à mes parents qui sont arrivés aux Etats-Unis avec un rêve et ont dû se contenter d'autre chose, à mon père que je comprends désormais, et à moi-même alors que j'ai appris à réévaluer la perte dans ma vie.

Constance Tsang

\*Flushing est un petit quartier du Queens qui compte plus de 70 000 habitants d'origine asiatique. C'est le plus grand Chinatown de New York City



# ENTRETIEN AVEC CONSTANCE TSANG

**Quand et comment vous est venue l'idée de tourner un film sur votre terre natale ?**

Je pense que j'ai toujours eu cette idée dans un coin de ma tête, mais elle a vraiment commencé à s'affirmer alors que j'étais en école de cinéma. Cela faisait déjà longtemps que je voulais raconter une histoire sur Flushing, mon quartier natal. Le projet me permettait de mieux comprendre ma relation avec mes parents et la manière dont je m'identifiais à leur expérience. Peu à peu, c'est devenu une histoire sur ma façon de gérer le deuil après la mort de mon père – un mélange de beaucoup d'idées, de souvenirs et d'expériences personnelles. C'est difficile pour moi de le décrire.

**Comment s'est déroulée l'écriture à l'époque ? Vous parlez de mélange ; dans quelle mesure le scénario a-t-il évolué au fil des ans ?**

Je parle de mélange parce qu'au début, j'ai écrit le scénario sans avoir la structure finale à l'esprit. J'ai commencé avec une intrigue très simple, en trois actes, qui suivait un seul protagoniste. Mais la structure a lentement évolué pour épouser deux points de vue différents autour d'une même absence. Ce passage d'une structure traditionnelle à ce que j'ai fini par obtenir m'a beaucoup appris. J'ai dû abandonner certaines de mes idées sur ce qu'un film devait et pouvait être.

**Pourriez-vous nous parler du casting et en particulier de votre collaboration avec Lee Kang-Sheng ? Comment vous êtes-vous rencontrés ?**

J'adore Lee Kang-sheng et son travail, je regarde ses films depuis mon plus jeune âge. Pour être tout à fait honnête, je me suis simplement permise de lui envoyer un message privé sur Instagram ! J'avais une amie actrice qui avait travaillé avec lui sur *Absence* (2023) et elle lui a dit que je le contacterai. Au départ, ça n'était qu'un banal échange de messages, mais lorsqu'il a lu le scénario, c'est devenu sérieux.

**Qu'en est-il de Haipeng Xu et Wu Ke-Xi ? Qu'est-ce qui vous a fait penser qu'elles conviendraient parfaitement aux personnages que vous étiez en train de créer ?**

J'avais vu Wu Ke-Xi dans *Nina Wu* de Midi Z et j'avais adoré sa performance dans ce film : elle était tellement intense, féroce et intelligente. Quant à Haipeng Xu, elle m'avait été recommandée par une amie qui avait travaillé avec elle sur un film. J'ai toujours eu une idée assez claire du personnage de Didi, qu'elle interprète ici. Je savais qu'elle était exubérante, qu'elle devait porter la première partie du film et laisser une forte impression non seulement aux deux autres personnages mais aussi au public. En fait, quand je pense à ces trois acteurs, je me dis qu'ils sont en quelque sorte des prolongements non seulement des personnages, mais aussi de moi-même. La capacité qu'ils ont eu à comprendre les émotions et à se les approprier – je m'y suis sentie très liée. Mais ils ont aussi quelque chose de mystérieux. Et je pense que c'est très important, lorsque vous choisissez des acteurs, de vous assurer qu'ils possèdent ce je-ne-sais-quoi d'inconnu, d'insaisissable – quelque chose que vous ne pouvez pas vraiment expliquer mais seulement voir et sentir lorsqu'ils sont à l'image.



**Je pense que certains acteurs ont la faculté de façonne le rythme d'un film par l'aura qu'ils dégagent, et Lee Kang-sheng en est un merveilleux exemple. Comment vous êtes-vous adaptée à son énergie ?**

C'est une excellente question. Kang-sheng est quelqu'un qui a son propre rythme. Certains acteurs sont capables de se transformer comme des caméléons pour s'adapter à votre rythme.

Mais avec Kang-sheng, c'est vous qui apprenez à travailler avec lui. Je ne dis pas qu'il ne peut pas se transformer ou qu'il ne peut pas être dirigé, parce qu'à sa manière, il est incroyablement collaboratif.

C'est juste que sa présence et son timing lui sont très spécifiques. Nous avons travaillé sur sa façon de marcher, de s'ancre et de comprendre quand et comment il devait révéler - ou ne pas révéler - une émotion.

**L'un des aspects les plus frappants du film est l'alchimie entre les personnages ; on a parfois l'impression qu'ils se connaissent depuis toujours. Comment avez-vous établi et entretenu cette complicité ? Vous avez beaucoup répété ?**

Je pense qu'ils ont construit cette relation en temps réel. Les répétitions ont aidé, absolument. Mais je leur ai aussi organisé des sorties. Ils avaient des rendez-vous ensemble, ils sortaient et exploraient New York. Je voulais qu'ils soient véritablement amis et que leur relation existe en dehors du tournage. Mais cette chaleur humaine que l'on ressent à l'écran ne vient pas seulement des acteurs ; je pense qu'elle naît aussi de l'environnement que nous instaurons en tant qu'équipe. Il y avait beaucoup de bienveillance sur le plateau, de l'affection et de l'attention les uns pour les autres.

**Combien de temps a duré le tournage ?**

Ça été très court. Environ 18 jours.



太陽宮



Vous mentionnez les sorties en ville : quand bien même *Blue Sun Palace* se déroule techniquement à New York, on ne voit quasiment jamais la ville, à part quelques panneaux de signalisation qui nous indiquent qu'on est dans le Queens. Pourquoi avoir autant éludé cet aspect ?

Je crois que ce choix apporte une dimension claustrophobique, qui fonctionne sur deux niveaux. D'abord, c'est ainsi que je voyais la vie de mes parents et de la communauté chinoise à New York : ils sont dans leur propre bulle, un monde qui ne correspond pas forcément à l'image que l'on se fait de cette ville. C'est quelque chose qui me tenait à cœur : montrer que la population de Chinatown partage cette singularité, cet isolement.

Je pense que les gens qui ont construit ces quartiers l'ont fait de sorte que les maisons ressemblent à celles de leurs villes natales, ce qui me paraît très insulaire comme vision du monde. D'autre part, cet isolement interroge la notion de seuil, de frontière. J'ai réfléchi à cette liberté ou non de traverser les espaces, les lieux, en essayant de la rattacher à la matière-même du film. Je ne sais pas si c'est très clair, mais je pense qu'il existe comme une barrière invisible entre cette communauté et le monde extérieur.

C'est intéressant de voir comment ces barrières que vous mentionnez se retrouvent dans votre mise en scène. Il y a des moments dans le film où vous semblez mettre une certaine distance avec vos personnages, et cela coïncide souvent avec des moments très intimes, chargés émotionnellement. En tant que spectateur, nous sommes alors moins intrus qu'observateurs privilégiés.

Je dois remercier Ingmar Bergman pour ça ! Être frontale, trop proche ou trouver des effets pour modeler ou manipuler les émotions, ça ne m'intéresse pas. Je préfère laisser respirer les images. Parce qu'on ne sait jamais ce que vont faire les acteurs. Leur laisser cet espace, c'est aussi la manière dont je conçois la vie de manière générale.

C'est pour cela que vous privilégiez les plans longs, sans interruption ?  
Le film s'ouvre sur un plan-séquence de quatre minutes et demie.  
Ça n'est pas la seule scène qui joue avec le temps de cette façon.

C'est magnifique de concevoir la temporalité d'un film ; c'est un des aspects de cet art qui m'intéresse le plus. Cette approche a plusieurs effets : elle vous aide, en tant que cinéaste, à créer une relation entre vos acteurs, mais aussi à créer un lien entre le film et le public. Quant au rythme, j'ai pris conscience que c'était quelque chose de très personnel. Je ne sais pas ce que je pourrais en dire de plus, je pense que c'est propre à chaque cinéaste : vous découvrez peu à peu celui qui vous convient.

藍色太陽宮



C'est fascinant parce que *Blue Sun Palace* est, au fond, une histoire d'immigration. Et je pense que le temps paraît souvent déréglé pour ces personnes qui se retrouvent éloignées de leur pays d'origine - le déracinement crée cette espèce de réalité temporelle et émotionnelle suspendue. Je m'interroge sur la façon dont vous jouez avec le temps car l'histoire du film se déroule sur plus d'un an, mais il n'y a pas forcément de balises temporelles pour nous guider.

Tout à fait, mais je ne pense pas que cette sensation de flottement soit un reflet de la condition d'immigré. Elle est liée avant tout à l'expérience du deuil par les personnages, qui est au cœur du film. J'ai perdu mon père quand j'avais 16 ans. Aujourd'hui j'en ai 33, c'était il y a longtemps. Mais je n'ai jamais réfléchi à la façon dont j'ai géré mon deuil en termes de marqueurs temporels. Il est surtout question d'expériences qui te montrent à quel point les choses ont changé. S'il devait y avoir comme des points d'étape qui ponctuent le film, il s'agirait des révélations successives que les personnages ont sur eux-mêmes et sur les autres. C'est cette manière de percevoir le temps qui fait avancer le film, un temps de l'émotion. En outre, les technologies modernes font que tout paraît plus proche et accessible - les appels vidéo sont les seules possibilités pour les personnages de voir leur famille - mais ça ne peut pas les combler totalement. De cette dichotomie résulte à mon sens une tension intéressante.

Ce n'est pas la première fois que vous tournez en pellicule, votre dernier court-métrage (2021) était en 35mm. Vous qui parlez de limites et de barrières, pourquoi ce choix de l'argentique ? Et est-ce que vous travaillez avec un storyboard ?

Je ne fais pas du tout de storyboard, et j'adore tourner en pellicule. J'adore ses qualités esthétiques, le fait que ce soit si tactile et organique, que l'on soit limités en nombre de prises.

Quant à mon processus, je prends beaucoup de décisions sur le cadrage et la scénographie avant de commencer à filmer. J'aime avoir ce temps de préparation avec mes acteurs, discuter avec eux de ce que l'on va chercher à obtenir. Et j'ai l'impression que lorsque tout le monde sur un plateau, en particulier l'équipe technique, est conscient que le nombre de prises est limité, cela crée une énergie particulière ; nous sommes tous d'autant plus concentrés et préparés.

Vous arrivez donc sur le plateau avec une idée toujours bien précise de la façon dont la scène va se dérouler ?

Eh bien, les parties les plus importantes du scénario sont écrites. Pour ce qui est des dialogues précis, en dehors de ces épicentres émotionnels, j'ai construit cela en collaboration avec les acteurs. Lorsqu'on abordait une scène, avant même de considérer l'emplacement de la caméra ou le découpage, je m'asseyais avec eux et on en discutait. Que veut dire cette scène dans l'histoire ?

Qu'est-ce qu'on essaye de faire avec cette séquence ? Qu'est-ce qu'elle signifie pour les personnages ?

C'est seulement lorsque ces points étaient clarifiés que nous pouvions réfléchir à la façon de la filmer.

Quelle importance avez-vous accordée aux décors ? Est-ce que vous aviez trouvé ces lieux avant de commencer à écrire ?

Ayant grandi à Flushing, les repérages ont été relativement simples. Le magasin de bricolage par exemple, appartient à un ami de notre famille. Donc dans certains cas, j'avais déjà les lieux en tête à l'écriture. Mais pour les salons de massage ou les restaurants, c'était différent, et d'une certaine manière plus compliqué - surtout les salons de massage, parce que ce sont souvent des lieux exiguës.

Il me fallait des coins, des portes, des couloirs ; j'avais besoin malgré tout d'un espace avec de la profondeur, et c'est ce que j'ai essayé de trouver.



七  
音  
色  
大  
陽  
宮

J'aimerais revenir sur votre sens du cadrage et à la sensation de discréetion qu'il dégage ; on pourrait dire la même chose de la musique. Vous utilisez quelques compositions pour piano et cordes, mais de manière très sporadique ; et la musique ne semble jamais nous dire « quoi ressentir ». Comment s'est déroulée votre collaboration avec le compositeur Sami Juno ?

J'étais très impliquée. Je ne pense pas que Sami Juno ait l'habitude de fonctionner de cette manière, mais sur ce film, il m'a permis d'assister à la création de la bande-originale. Je ne pense pas être le genre de réalisatrice à vouloir tout contrôler, mais sur la BO, je voulais vraiment m'assurer qu'elle n'était pas intrusive ou trop suggestive. Au départ je ne savais même pas si je voulais de la musique. Je pensais que le film pourrait fonctionner uniquement de façon diégétique avec l'ambiance sonore de la ville. Puis j'ai réalisé que la musique pouvait être un moyen de maintenir la présence de Didi et j'ai trouvé ça intéressant. La musique sert finalement de rappel, on ne l'entend que dans les moments de rapprochements très intimes. C'est ainsi que j'ai travaillé avec le compositeur : nous voulions quelque chose qui puisse porter le film et lui donner une dimension et une texture différente, tout en figurant une présence.

*Propos recueillis par Leonardo Goi  
Filmmaker Magazine*





藍色太陽宮

# Ke-Xi Wu / Amy

Ke-Xi Wu est une actrice et scénariste taïwanaise, qui vit à Paris.

En 2016, elle est nommée pour le prix de la meilleure actrice aux 53<sup>ème</sup> Golden Horse Awards pour son rôle dans *Adieu Mandalay* (Festival international du film de Venise ; prix Fedeora du meilleur film).

En 2019, Ke-Xi écrit et joue dans *Nina Wu*, un thriller psychologique inspiré par le mouvement #MeToo. Il fait partie de la section Un certain regard au 72<sup>ème</sup> Festival de Cannes et nommé pour le meilleur scénario original aux 56<sup>ème</sup> Golden Horse Awards.

Ke-Xi est mentionnée dans le rapport international sur l'impact des femmes publié en 2020 par Variety. Elle a joué récemment dans *Black Tea* (réalisé par Abderrahmane Sissako, nommé aux Oscars), dont la première a eu lieu au Festival international du film de Berlin 2024, en compétition officielle.





李康生

李康生

## Lee Kang Sheng / Cheung

Lee Kang Sheng est un acteur, réalisateur et scénariste taïwanais primé. Il fait ses débuts comme acteur dans le téléfilm *Boys* de Tsai Ming-Liang en 1991, inaugurant une collaboration de longue date avec le célèbre réalisateur (*Les Rebelles du dieu néon* [1992], *The Hole* [1998], *Et là-bas, quelle heure est-il ?* [2001], *Goodbye, Dragon Inn* [2003], *La Saveur de la pastèque* [2005] etc.).

En 2003, il écrit et réalise son premier film, *Les Disparues*, qui remporte le New Currents Award au Festival international du film de Busan en Corée du Sud et le City of Athens Award au Festival international du film d'Athènes. Son deuxième film, *Help Me, Eros*, qu'il a écrit, réalisé et dans lequel il tient le rôle principal, est sélectionné en compétition officielle à la Mostra de Venise.

Lee remporte le Golden Horse Award du meilleur acteur en 2013 et le prix du meilleur acteur au 56<sup>ème</sup> Festival du film Asie-Pacifique pour sa performance dans *Les Chiens errants* de Tsai Ming-Liang. On le verra cette année dans *Strangers Eyes* de Siew Hua Yeo.

# Haipeng Xu / Didi

Haipeng Xu est une actrice chinoise originaire de Hunan. Elle a joué dans des films qui ont été présentés dans les plus grands festivals internationaux tels que le TIFF, le Festival du film de Berlin, le Festival international du film de Shanghai, Cannes et bien d'autres, pour des titres tels que *Wheat*, *Where Echoes Never End*, *Un hiver à Yanji*, *La Princesse*, *By The Rivers Blue*, et *The Secret Dimension*. En 2021, elle joue dans *Vénus sur la rive*, qui est sélectionné dans la section parallèle ACID du 74<sup>ème</sup> Festival de Cannes et remporte le prix Fei Mu du Festival international du film de Pingyao.

Elle a remporté de nombreux prix de la meilleure actrice, notamment au 17<sup>ème</sup> First International Film Festival pour *Fate Of The Moonlight* et aux Independent Shorts Awards pour *By The Rivers Blue*.

Elle a récemment joué dans *The Reborn Cocoon*, qui a remporté le prix du meilleur court métrage aux Independent Shorts Awards aux États-Unis et a été sélectionné pour le Los Angeles Creative Film Awards 2023.



# LISTE ARTISTIQUE

Amy Ke-Xi Wu  
Cheung Lee Kang Sheng  
Didi Haixpeng Xu  
Josie Min Han Hsieh  
Fei Lisha Zheng  
Tony Leo Chen  
Xiao Chengying Wu  
Ping Guiping Huang  
Vivi April Wang  
Elaine Yating Zhu  
Mike Limin Wang  
Lin Janet Hsieh  
Mei Lily Gao  
Ah Pui Lynn Xiong

藍色太陽宮

藍色太陽宮



## LISTE TECHNIQUE

Ecrit et réalisé par  
Produit par

Directeur de la photographie  
Cheffe décoratrice

Montage

Musique par

Costumes

Directrice de casting

Coproducteurs

Producteurs associés

Constance Tsang  
Sally Sujin Oh,  
Eli Raskin,

Tony Yang  
Norm Li C.S.C.  
Evaline Wu Huang

Caitlin Carr

Sami Jano

Ava Yuriko Hama

Kate Antognini

Nabeer Khan,  
Marta Cruañas Compes

Lou Wang-Holborn,  
Lu Zhang



藍色太陽宮