

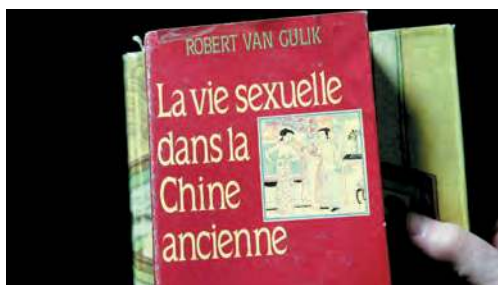
SUR LES TRACES DE ROBERT VAN GULIK

Un portrait composite

En cinéma comme en peinture, en littérature ou en photographie, le genre du portrait suscite nombre de questions, la ressemblance avec le modèle n'étant pas la moindre. De quelle ressemblance s'agit-il ? Celle de l'apparence physique, des traits du visage ? Celle du statut social que symbolisent la posture, les vêtements, la coiffure, le maquillage le cas échéant ? Ou s'agit-il d'une ressemblance « intime »,

comme la cherchait Nadar, accédant à la vie intérieure, au tempérament, à la psychologie ? À la différence du portrait pictural ou photographique – images sans paroles –, à la différence du portrait littéraire – paroles sans images –, le portrait cinématographique d'une personne réelle (laissons de côté les personnages fictifs) dispose de moyens visuels et narratifs bien plus efficaces mais aussi plus complexes qui en accentuent la véracité. Enregistrer les images et les sons donne à voir, outre la physionomie du modèle, les changements d'expression du visage, les postures, la gestualité, les comportements en société, et donne à entendre le grain de la voix, la faconde, l'éloquence éventuelle ou, au contraire, les difficultés oratoires. Un spectateur attentif et prêt à déchiffrer les signes d'une personnalité en induira quelques traits de caractère : fatuité ou humilité, vanité ou componction, insolence ou bienséance, etc. Le portrait en cinéma peut aussi raconter une vie, les péripéties d'un parcours, les réussites et les échecs, les talents et les déboires, les bonheurs et les malheurs, les amours heureux ou déçus, les passions (peut-être inassouvies), les aversions, les angoisses existentielles. Il peut aussi dévoiler la part d'ombre de cette personne, les contradictions, les mensonges, les secrets enfouis et révéler l'autre qui est en elle, sa seconde personnalité, le Mr. Hide caché derrière son masque. Le sujet d'un portrait cinématographique devient le personnage de sa propre histoire et le film qui la raconte peut glisser facilement vers la fiction et perdre petit à petit la véracité de son récit. Le portrait d'une célébrité verse facilement dans l'hagiographie ou le *biopic* documentaire. Celui qui en est le sujet peut se métamorphoser en héros comme en scélérat. Le documentaire politique et le film sur l'art butent souvent contre cet écueil : l'homme politique devient une vedette, l'écrivain un demiurge et l'artiste un génie. Entre véracité des images et





des sons et incertitude d'un récit dérivant vers la fiction, c'est toute la crédibilité du portrait cinématographique qui est en jeu.

Rob Rombout a entrepris en 2005 de réaliser le portrait d'un homme qui le fascinait depuis longtemps : Robert van Gulik (1910-1967), un prodige aux personnalités multiples. Après des études de droit colonial et de sinologie à Leyde (Pays-Bas), ce diplomate néerlandais polyglotte (outre sa langue maternelle et sa connaissance du latin, il parle l'anglais, le javanais, le malais, le mandarin, le japonais, le sanskrit et le tibétain) a occupé divers postes, principalement en Chine mais aussi au Japon, en Corée, en Inde, en Indonésie, au Liban et, durant la Seconde Guerre mondiale, au Mozambique et en Égypte où il semble avoir travaillé pour les services secrets britanniques. Guère préoccupé par son travail diplomatique qu'il exerce avec parcimonie, Van Gulik se passionne pour la culture chinoise dont il a une connaissance érudite, vaste et approfondie, qui impressionne aujourd'hui encore les Chinois eux-mêmes. Sa curiosité insatiable le conduit à écrire des ouvrages savants sur la vie sexuelle dans la Chine ancienne, sur l'art de la gra-

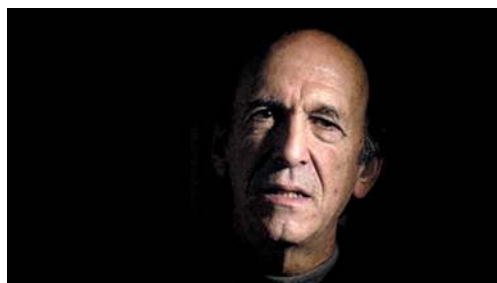
vure sous la dynastie Ming, sur le *guqin*, un très ancien instrument à cordes qu'il appelle le « luth chinois » (en réalité, un instrument plus proche de la cithare) et sur le gibbon, petit singe dont il avait recueilli un spécimen. Ses pratiques artistiques sont multiples : il dessine, calligraphie, joue du *guqin* en lisant la notation musicale chinoise et enfin écrit. Van Gulik est surtout connu pour une trentaine de romans policiers dont les intrigues se déroulent dans la Chine du VII^e siècle de notre ère et dont le personnage principal est un magistrat ayant réellement vécu à l'époque T'ang : le juge Ti. Ces romans à énigme, écrits en anglais, sont conformes à la tradition occidentale du *whodunit* (« qui l'a fait ? »), mais ont pour double originalité d'être enrichis par les connaissances historiques et culturelles de leur auteur et d'être abondamment illustrés par ses propres dessins, exécutés dans le style des anciennes gravures chinoises [QR44].

Ce sont moins les talents et l'érudition de Van Gulik qui attirent Rombout que les personnalités multiples de ce diplomate bohème, écrivain, sinologue,

musicologue et agent secret qui semble avoir vécu plusieurs vies parallèles. Comment faire le portrait d'un tel homme ? Les ressources documentaires ne manquent pas, en premier lieu ses mémoires qui racontent ses pérégrinations, ses missions d'espionnage pour les Britanniques pendant la guerre, sa manie de donner des noms aux pièces des maisons qu'il occupe, son mariage avec une chinoise de haut rang, Shui Shifang, la fille d'un mandarin impérial de la dynastie Qing, dont il eut quatre enfants. L'exactitude des faits rapportés est sujette à caution – remarque valable pour tout document de ce genre –, tant il aimait se comparer à son personnage (« Le juge Ti, c'est moi », disait-il), cultiver les énigmes et même quelques secrets liés à ses frasques amoureuses ou à ses fraudes (il est soupçonné d'être l'auteur d'une série d'estampes érotiques vendues comme d'authentiques gravures de la période Ming¹). On dispose aussi de ses manuscrits et des nombreux dessins qui les illustrent, de photographies et de films de famille tournés en Super 8. Malgré tout, l'entreprise est difficile. Comment rendre crédible le portrait d'un écrivain dont la vie elle-même fut romanesque ? Comment raconter son histoire peu ordinaire en évitant le panégyrique ? Comment rendre compte de l'envergure intellectuelle d'une personnalité si disparate et de ses activités dans des domaines si différents ? Comment éviter un double piège, celui de lisser les particularités de ses vies multiples dans une synthèse trop générale ; celui, d'autre part, de surcharger un compte rendu détaillé qui réduirait le portrait à un austère *curriculum vitae* ? Enfin, comment raconter la vie d'un homme mort depuis près de cinquante ans ?

Rombout contourne toutes ces difficultés en adoptant sa stratégie narrative habituelle. Il construit son objet à partir d'une question posée à l'entame du film : « Que reste-t-il d'un écrivain ? ». Telle une araignée tissant sa toile, il tire autour de Van Gulik des fils improbables reliant une multitude de témoins à Tokyo, New York, Pékin, Paris, Chongqing, Nagasaki, Boston, La Haye... créant entre tous ces points du globe des liens inattendus qui s'entrecroisent avec d'autres tissés dans le passé par Van Gulik lui-même. Le portrait est composite, raconté par d'autres qui, tous, ont un rapport particulier avec l'écrivain, même s'ils ne l'ont pas connu personnellement. Outre deux de ses enfants parlant de la vie familiale, tous ceux qui interviennent ont été marqués d'une manière ou d'une autre par sa personnalité, sa connaissance de la culture chinoise ou par ses romans. La liste en est trop longue pour les énumérer tous. Il y a, entre autres, Arthur Japin, un écrivain néerlandais racontant combien il a été impressionné par Van Gulik qu'il a rencontré à l'âge de six ans ; Paul Lee, le « maire non officiel de Chinatown » à New York, qui ne parle plus le chinois mais a réappris la culture chinoise perdue en lisant les aventures du juge Ti ; Henry Wessels, libraire new-yorkais, grand lecteur et écrivain à ses heures, auteur d'un essai sur Van Gulik ; Wilt Idema, ancien

1. Nathalie Monnet, « L'ultime enquête du juge Ti », Catalogue de l'exposition *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Bibliothèque nationale de France, 2007.



De gauche à droite et de haut en bas. Willem van Gulik, Pauline van Gulik, Arthur Japin, Paul Lee, Henry Wessels, Guido Tielman, Huang Jianhua, Li Ling, John Thompson, Frédéric Lenormand.

doyen des études asiatiques à Harvard, qui a décidé d'apprendre le chinois après avoir lu, adolescent, les romans de Van Gulik. Et encore Guido Tielman, diplomate néerlandais ayant fait, comme Van Gulik, des études de sinologie à Leyde, aujourd'hui en poste à Chongqing, la ville où fut envoyé celui dont les nombreux livres avaient nourri ses études; le professeur Huang, qui, à l'instar de Van Gulik, pratique la calligraphie et joue du *guqin*; Frédéric Lenormand, auteur parisien des « nouvelles enquêtes du juge Ti », dont il poursuit les aventures [QR42]; le professeur Li Ling, que l'œuvre de Van Gulik a aidé à mieux comprendre la sexualité dans la Chine ancienne; John Thompson, ancien espion américain au Vietnam, qui a appris à jouer du *guqin* après avoir lu le livre de Van Gulik [QR45]; et même un chauffeur de taxi de Shanghai qui parle du juge Ti tandis qu'il emmène Rombout à un colloque organisé par le comité « Robert van Gulik now ». Chaque intervenant s'exprime dans sa langue, et la panoplie des voix, auxquelles s'ajoutent celle de Rombout lui-même parlant en français² et celle du comédien lisant en anglais les mémoires du diplomate, participe à une sorte de grand concert choral, polyphonie polyglotte dont Van Gulik serait le compositeur et Rombout le chef d'orchestre.

Le cinéaste ne se contente pas de recueillir des témoignages pour étoffer le portrait de son compatriote: chaque intervenant est lui-même l'objet d'un bref portrait éclairant son rapport personnel à Van Gulik. Paul Lee parle des convenances sociales de sa communauté tout en marchant dans les rues de Chinatown, Huang s'adonne à la calligraphie et joue du *guqin* en expliquant que cet instrument apporte la sérénité au musicien; Japin raconte que, enfant, on lui interdisait de lire les romans de Van Gulik rangés sur la plus haute planche d'une bibliothèque parce qu'ils étaient illustrés d'images érotiques; Guido Tielman se promène sur une île au milieu du fleuve qui traverse Chongqing et s'interroge sur le destin qui l'a conduit dans cette ville où Van Gulik l'a précédé. Henry Wessels a retenu du romancier que la vie est pleine d'illusions et qu'il ne faut pas trop se prendre au sérieux. « Il ne reste que les rêves, mon ami », dit-il, en terminant de lire l'essai qu'il a écrit sur l'auteur des enquêtes du Juge Ti. Le film évolue ainsi du centre vers la périphérie, de l'écrivain diplomate à chaque intervenant parlant de lui, puis revient vers Van Gulik pour repartir ensuite dans l'univers d'un autre témoin. Il prend ainsi la forme d'une étoile dont les branches multiples dessinent ensemble un portrait composite, associant l'écrivain à tous ceux qui ont été marqués par sa personnalité. Pour exprimer ce rapport singulier, Rombout recourt à une forme bien éloignée des procédés habituels d'un documentaire: le *morphing*. L'intervenant est filmé de face en plan rapproché; lorsqu'il s'arrête de parler et regarde la caméra, son visage se transforme rapidement, devenant celui de Van Gulik photographié en noir et blanc. Chacun se projette en quelque sorte sur Van Gulik,

2. Il existe également une version en néerlandais.

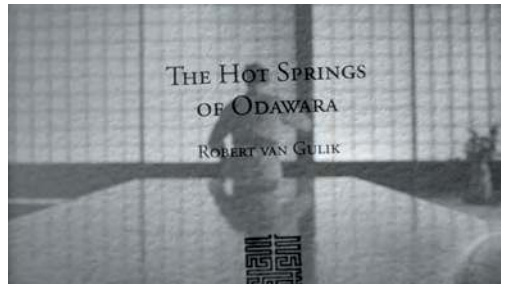


et vice-versa. La métamorphose n'apprend rien au spectateur, mais elle crée un rapport entre l'écrivain et ceux qu'il a inspirés en même temps qu'elle établit une relation entre le présent et le passé. Le *morphing*, c'est le trait qui relie le cœur de l'étoile à chacune de ses branches. C'est aussi une signature qui rappelle que le film est l'œuvre personnelle d'un cinéaste qui lui imprime sa marque et se positionne comme l'architecte de cet édifice apparemment hétéroclite.

À diverses reprises, Rombout s'attarde sur des sujets dont le lien avec l'écrivain semble de prime abord anecdotique. À La Haye, la caméra déambule sous les vitraux et les scènes allégoriques des plafonds du club De Witte, fréquenté par les diplomates et où Van Gulik se rendait quand il était dans son pays. En Chine, à Taiyuan où serait né le vrai Juge Ti, le cinéaste s'immisce dans un groupe de femmes pratiquant le tai-chi à proximité d'un arbre remarquable qui aurait été planté par la mère du juge. À Pékin, il écoute le professeur Li Ling exposer ses recherches archéologiques sur l'usage des godemichets dans la Chine ancienne. Il filme aussi les remparts et les temples de la vieille ville de Pingyao (province du Shanxi), tandis qu'une dame centenaire raconte sa courte entrevue avec Van Gulik. Que cette dame ne vive pas à Pingyao est secondaire. Les images n'ont pas pour fonction de la localiser mais d'inscrire son témoignage dans le passé tout en montrant le présent: au pied des anciennes murailles, des hommes au visage buriné que l'ennui

alanguit fixent la caméra tandis que des enfants tournent en rond dans de curieuses petites voitures électriques dans lesquelles se balancent de grandes poupées en tissu. Dans ce décor médiéval, les anciens côtoient les plus jeunes, l'onde du passé résonne dans le présent, dans une diversité surprenante. Le film n'est pas touristique, comme une vision trop rapide pourrait le faire croire. Le périple qu'il propose au spectateur est en réalité un voyage dans le temps [QR41, QR44].

Ces digressions n'empêchent pas le film de revenir régulièrement à son objet, tel un flux sanguin alimentant les extrémités du corps puis retournant vers le cœur d'où il sera relancé. Au Japon, Rombout se rend dans des localités que Van Gulik avait visitées quand il était ambassadeur et qui n'ont pas changé. Sur l'île de Hirado, le conservateur du musée Matsura, qui avait reçu Van Gulik en 1966, s'est agenouillé à l'entrée d'un *chashitsu*, une petite maison ouverte sur un jardin, réservée à la cérémonie du thé. La femme en kimono qui le prépare et lui offre un bol pose les gestes précis requis par la tradition. On comprend que cette scène reproduit celle à laquelle Van Gulik avait assisté lors de sa visite. Avant la guerre, le diplomate s'était rendu à Nagasaki pour étudier l'occupation par les Hollandais de l'île portuaire de Dejima. Rombout prend cet épisode comme prétexte pour filmer le parc à thème Huis Ten-Bosch de Nagasaki, où a été construite de toutes pièces une ville néerlandaise idéale, un simulacre où les Japonais se promènent comme dans un décor de cinéma. Le film perpétue ainsi cinématographiquement les liens historiques, que Van Gulik incarnait, entre les Pays-Bas et le Japon. Ce rapport entre le passé et le présent s'exprime d'une façon très cinématographique dans une belle séquence filmée à Odawara, où les sources d'eau chaude et les rituels associés décrits par Van Gulik subsistent toujours, inchangés [QR43]. En jouant sur le flou, le hors-champ, le gros plan et en ajoutant à ses images la voix du comédien lisant un texte écrit par le diplomate en 1936, Rombout parvient à donner à cette scène une aura d'intemporalité. Entendre la description de Van Gulik sur des images filmées quatre-vingts ans plus tard constitue, pour le spectateur, une troublante expérience de superposition des temps, où le passé semble se confondre avec le présent. La même impression l'envahit quand il voit



le professeur Huang peindre une calligraphie et jouer du *guqin*, un instrument qui n'a pas changé depuis 2000 ans.

Si Van Gulik reste toujours le centre de gravité, le moteur qui donne son impulsion au film est Rombout lui-même, qui parle en voix *off* et s'exprime en « je » dans son film. Toujours en mouvement, le cinéaste circule longuement dans les villes où vivent ses témoins, marchant avec Paul Lee dans les rues de Chinatown, prenant le métro à Paris, le téléphérique à Chongqing et le taxi à Pékin, à Shanghai ou à Boston. Il filme la ville depuis son véhicule, veillant à conserver dans l'image le cadre de la fenêtre, une façon d'affirmer son point de vue, d'associer le « ici » du cinéaste à « l'ailleurs » qu'il est en train de filmer. Voyageant d'un continent à l'autre sur les pas du diplomate, cherchant des témoins, des archives, des traces parfois minimales, retournant sur des lieux où le romancier n'a fait que passer, Rombout semble mener une enquête policière à la façon du juge Ti. Entreprise en 2005, son insatiable investigation a duré onze ans, comme si l'enquête était devenue une quête existentielle, comme s'il partageait les obsessions de celui qu'il poursuit. Car l'homme l'intéresse plus que son œuvre. Rombout est fasciné par la capacité de Van Gulik de vivre plusieurs vies à la fois, une vie officielle en tant que diplomate, une autre officieuse en tant qu'écrivain, une vie orientée par ses passions plus que par ses obligations, une vie où l'imaginaire prend le pas sur la réalité. La citation en exergue du film ne dit rien d'autre : « Chaque homme ne mène-t-il pas une double vie ? D'un côté la vie réelle, celle de tous les jours, de l'autre la vie qu'on imagine, celle qu'on devrait vivre si seulement on avait un peu plus de courage³. » Du courage, Van Gulik n'en manquait pas pour mener ses vies

parallèles, y compris en secret. Quant au cinéaste, documentariste ou non, n'est-ce pas sa fonction que d'animer des images grâce auxquelles il peut vivre la vie d'un autre, y compris – pourquoi pas – ses fantasmes cachés ? Pour illustrer un passage des mémoires de Van Gulik parlant de son arrivée au Mozambique durant la guerre, Rombout insère dans son film quelques cartes postales anciennes supposées s'accorder à l'imaginaire africain de l'écrivain. Défilent à l'écran des chromos publiés par la Compagnie belge maritime du Congo, qui effectuait les voyages réguliers de la Belgique vers sa colonie. Nonobstant le fait que ces images n'ont rien à voir avec le



3. Citation extraite d'un des romans de Robert van Gulik, *The Given Day* (*Le Jour de grâce*), 1964.

Mozambique, leurs représentations édulcorées de la vie africaine témoignent de l'imaginaire colonial de l'époque. Une de ces cartes postales montrant une femme est légendée « jeune négresse civilisée ». En arrière-plan, on entend le son du tam-tam. Quand Van Gulik parle de son séjour au Caire, une voix féminine chante en arabe. Entre deux vues des pyramides de Gizeh, d'autres cartes montrent de jeunes Égyptiennes aux seins nus, images cruelles de la double domination, coloniale et sexuelle, dont elles étaient les victimes [QR41].

À ce moment, le spectateur nage entre deux eaux, ne sait à qui il doit attribuer cette vision stéréotypée de l'Afrique : à Van Gulik ou à Rob Rombout ? Aux deux bien sûr, le second cherchant à exprimer par son montage d'images et de sons les fantasmes qu'il imagine être ceux du diplomate. Chez Rombout, dans ce film comme dans les autres, la fiction n'est jamais loin et avec elle la signature de l'auteur sur son œuvre. La fiction est le signe à peine voilé de la liberté que le cinéaste prend avec son objet et de son propre désir d'imaginaire, constant dans son travail. On comprend mieux pourquoi il s'est ainsi passionné pour un homme qui menait plusieurs vies à la fois, certaines effectives, d'autres fantasmées par l'écriture. Rombout n'est pas Van Gulik ; néanmoins, il voyage de par le monde pour rencontrer des personnes réelles qu'il transforme en personnages dans des films documentaires mis en scène comme des fictions. Entre le cinéaste voyageur et le diplomate écrivain circule un même désir – un même fantasme ? – : ajouter au réel une part d'imaginaire. Bien plus que la littérature, qui n'a pas le privilège de l'image photographique, le cinéma détient ce pouvoir dont Rombout joue de main de maître.

COMMENTAIRES

□ On m'avait offert un livre en français, *Les Trois Vies de Robert van Gulik. Une biographie*, de Carl Barkman et Helena de Vries (Bourgeois, 1997). Il y est présenté comme très connu pour ses histoires du Juge Ti... mais moi, je ne le connaissais pas. Aux États-Unis, il était si connu que les diplomates américains envoyés en Chine étaient obligés de lire ses romans, pour se préparer. J'ai lu quelques histoires, mais sa vie, faite de nombreuses couches, avec différents points de vue, m'a plus intéressé.

□ Actuellement, on n'est pris au sérieux que si on reste dans son domaine, sur son terrain. Un biologiste qui écrit un livre sur Venise ou sur les avions, ce n'est pas « sérieux ». Avec Van Gulik, c'est tout le contraire. Il aime les

chevaux, il écrit sur les chevaux en Mongolie intérieure et le livre fait référence. Il rêve d'être membre d'un club chinois de musique, très élitiste ; il écrit un livre sur le *guqin*, qui devient LE livre sur le *guqin* et il est accepté dans le club.

Il a chez lui un gibbon (dans une séquence, sa fille raconte que le singe, quand il avait froid, pouvait dormir dans leur lit et Van Gulik trouvait ça bien) et il écrit un livre sur les gibbons qui fera autorité.

C'est ce côté-là qui m'intéresse... il ne se laisse pas enfermer dans une case.

□ Dans le milieu diplomatique, il dérangeait. À ses débuts, au Japon, à l'ambassade, on vivait comme aux Pays-Bas, on ne mangeait pas japonais, on déjeunait d'un sandwich au fromage avec un verre de lait. Sauf lui.

□ L'ambassade fonctionnait comme une entreprise, de 9 à 17 heures. Un jour, encore simple attaché d'ambassade, il arrive à 11 heures. Il entre – grand, imposant – en fumant. L'ambassadeur est furieux... tout vibre. On lui demande : « Qu'est-ce qui se passe ? », « Rien, on a eu une discussion ». Le lendemain, il arrive, non pas à 9 heures, non pas à 11 heures... mais à 10 heures. Ça, c'est Van Gulik. Totalement non conformiste.

□ Le danger évident était de faire un biopic – une sorte de Wikipédia illustré. Le biopic, c'est un film qui existe déjà avant d'être réalisé...

□ Avec une bourse à l'écriture, j'ai fait le tour du monde et rencontré des gens qui avaient quelque chose à voir avec lui – pas toujours des experts – et j'ai constaté certaines affinités ; le film est devenu une sorte de portrait personnel à travers des contacts personnels... donc très subjectif. Quand on l'a projeté, quelques experts sont venus qui n'ont pas retrouvé ce qu'ils cherchaient.

□ Quand tu es totalement libre, ton film devient aussi un portrait de toi – bien qu'on soit toujours le plus mauvais analyste de soi-même. Et il y a des similitudes entre Van Gulik et moi. Le fait d'être cosmopolite. Le fait aussi d'avoir un métier permettant de faire ce qu'on aime vraiment. La diplomatie, il la maîtrisait bien, mais c'était un peu pour pouvoir écrire. Moi, j'aime faire des films, mais je ne veux pas en dépendre pour vivre. Alors je suis prof. Je n'ai jamais dû négocier financièrement pour autre chose que pour mes films. Le plus important a toujours été ce que j'ai envie de faire, et que j'ai pu faire parce que j'étais prof.

□ Quand pour un film on voyage partout dans le monde, plus on se focalise sur quelque chose de précis – Van Gulik –, plus l'espace disparaît, comme si le monde devenait un « pays Van Gulik ». Je montre les villes, les lieux, depuis une voiture comme si quand on filme, que ce soit à New York, à Tokyo ou en Chine, on était plutôt à l'intérieur, derrière une vitre, entendant à peine les sons du dehors et plutôt en train de réfléchir. Quand j'étais petit, dans la voiture, je regardais par la vitre et je

créais mes propres sons et mes propres idées. Dans ce sens, je me suis laissé aller... le film est devenu mon film peut-être le plus personnel. J'aime bien la forme et le contenu, dans un bon équilibre.

GÉNÉRIQUE

Scénario et réalisation : Rob Rombout.

Images : Stef Tijdkink, Benjamin Wolff, Stefano Bertacchini, Tarek Raffoul.

Ingénieurs du son : Yves Goossens Bara, Mike Hough, Paul Schoenberger, Shi Luo, Rin Takada.

Montage image : Adriana Moreira de Oliveira

Assistante au montage : Melissa Moens.

Voix de Robert van Gulik : Richard Wells.

Commentaire : Rob Rombout.

Traductions : Zimu Zhang, Mao Xi

Montage son et mixage : Rainier Buidin, Guillaume Berg.

Sous-titrage : The Subtitling Company

Étalonnage : Nick Fortemps.

Postproduction : Off World – Walking the Dog – The Fridge.

Directeur de postproduction :

Frédéric Dirickx.

Production : Off World.

Directeurs de production : Maarten

D'Hollander, Celine Strypsteen, Judith Vreriks.

Coroducteur délégué : Frank van den Engel.

Producteurs délégués : Eric Goossens, Frederik Nicolai.

Coproduction : Zeppers Film.

Assistant de production (Japon) : Aomi Shin.

Assistants de production (Chine) : Frank Yuan, Yang Yang, Chinamis Cherelle, Zheng Qion.

Avec l'aide du Flanders Audiovisual Fund, du Netherlands Film Fund, du Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Festivals : sélectionné au 36^e Festival International du film sur l'art à Montréal.

Support : Vidéo numérique HD.

Durée : 87 minutes.



Prof. Huang Jianhua.



Tournage à Boston de la séquence consacrée à Zhu Xiao Di.





Tournage de
Sur les traces de
Robert van Gulik.

De haut en bas.
À Chongqing,
à Tokyo,
à Taihuan.

Page de droite.
À Pingyao.



