

O SOM E A FÚRIA et SHELLAC SUD présentent

BAFICI
BUENOS AIRES 2016

FICUNAM
MEXICO 2016

ENTREVUES
BELFORT 2015

EUROPEAN FILM FESTIVAL
SÉVILLE 2015

MOSTRA DE SÃO PAULO
BRÉSIL 2015

JÚLIA PALHA CLARA RIEDENSTEIN FILIPE VARGAS

JOHN FROM

UN FILM DE JOÃO NICOLAU

et avec LEONOR SILVEIRA, ADRIANO LUZ

AU CINÉMA LE 4 MAI



O SOM E A FÚRIA et SHELLAC SUD présentent

JOHN FROM

UN FILM DE JOÃO NICOLAU

95 min — DCP — 1.66 — Couleur — 5.1 — France / Portugal — 2015 — visa n°141.072

SORTIE NATIONALE 4 MAI 2016

Matériel presse téléchargeable sur www.shellac-altern.org

PRESSE

MAKNA PRESSE

Chloé Lorenzi

177 rue du Temple 75003 Paris

Tél. 01 42 77 00 16

info@makna-presse.com

DISTRIBUTION

SHELLAC

Friche de La Belle de Mai

41 rue Jobin

13003 Marseille

Tél. 04 95 04 95 92

contact@shellac-altern.org

www.shellac-altern.org

PROGRAMMATION

SHELLAC

Tél. 01 70 37 76 20

programmation@shellac-altern.org



SYNOPSIS

Lisbonne, dans des familles sans histoire, Rita et Sara, 15 ans, partagent leurs vacances d'été entre cafés glacés et après-midi lascives. La rencontre de son nouveau voisin, Philippe, enflamme la jolie Rita d'un désir violent. Le quartier tranquille en devient magique et merveilleux, comme une île de Mélanésie au cœur du Pacifique.

NOTE D'INTENTION

John From commence dans un registre quasi documentaire, puis prend la forme d'une fiction classique qui petit à petit s'ouvre au fantastique pour s'achever enfin dans le pur domaine de la fantaisie. Pourquoi autant de tonalités dans le même film ?

Parce qu'il s'agit pour moi de la chose la plus importante qui soit. De nos jours, on voudrait nous faire croire que la chose la plus importante est l'ascension ou la chute de tel ou tel gouvernement, la résolution de telle ou telle crise, la menace galopante de la terreur la plus inhumaine et la possibilité ou l'impossibilité d'en venir à bout. Voilà des sujets sérieux...

Mais qu'est-ce qu'il y a de plus crucial et plus urgent au monde que le cœur d'une jeune fille ? Connaissez-vous quelque chose de plus pur et plus féroce ? Pas moi.

Ce film qui assume son côté pudique et ludique cherche à sonder le mécanisme et les métamorphoses de la passion juvénile. En respectant ses codes particuliers, en les accompagnant, l'approche dans laquelle je me suis lancé a voulu rester distincte de celles qui voient l'attraction entre une adolescente et un homme plus âgé comme une dysfonction psychologique ou un symptôme de maladie sociale. Il ne reste ainsi au film et à son héroïne que la voie de la constante transfiguration qui nous rapproche de ce qui dans la passion est le plus authentique: la beauté.



ENTRETIEN AVEC LE REALISATEUR

Votre premier long, L'Épée et la rose (2010), était hétérogène, complexe, sinueux, avec John From on a l'impression que vous avez recherché une forme de simplicité et de minimalisme, presque un film en ligne claire.

Ce n'est pourtant pas un film franco-belge... Sérieusement, j'ai écrit *John From* en février-mars 2011 au retour du montage de *L'été de Giacomo* d'Alessandro Comodin, quelques mois après la Première de *L'Épée et la rose* à la Mostra de Venise. Et il est vrai que nous sommes partis, avec ma co-scénariste Mariana Ricardo, sur l'idée d'un minimum de personnages dans un espace très circonscrit, le tout sur la terre ferme.

En s'avancant dans l'écriture à partir de ces considérations très générales, on a décidé de ne pas être trop rigides et de s'autoriser quelques sorties : elles vont en ville, à la plage, en vacances. Dans *L'Épée et la rose* il y avait beaucoup d'espaces et le personnage ne se trouvait bien nulle part, or l'idée ici aussi était que l'espace soit un personnage. Donc en effet au début c'était un film se faisant contre l'autre, mais ensuite on s'est penché avant tout sur la singularité *John From*, sans passer notre temps à penser au précédent.

La question du féminin est présente dans vos films précédents, mais pas selon le point de vue de John From : qu'est-ce qui vous a intéressé dans le fait de vous centrer sur la figure de la jeune fille ?

C'était le grand défi du film pour moi d'avoir un personnage principal féminin ! Il y a en effet une présence féminine dans mes films précédents, mais toujours vue et vécue à partir d'un regard masculin, et, plus ou moins selon lesquels, le prolongement du mien. C'était donc une nouveauté pour moi de me plonger dans ce point de vue strictement féminin. Ce qui m'intéressait aussi était l'excès lié à cet

âge : Rita a vu Filipe un jour, le monde est merveilleux ; elle ne l'a pas vu, c'est une catastrophe ! Je voulais explorer cette étincelle.

C'est donc pour cette raison que je me suis naturellement dirigé vers la jeunesse, même si l'âge était assez flou, je me situais au début entre 12 et 19 ans. Je souhaitais juste quelqu'un qui ait l'âge et la disponibilité pour entièrement se dédier à cette étincelle, à son obsession. Pour cela il ne faut pas de souci extérieur : pas d'arrière-plan sociologique, une famille et un quartier sans histoire, les vacances, même le fait que Rita ait 15 ans et Filipe 40 n'est pas traité comme une question sociale... Je voulais vraiment me débarrasser de tout cela pour me focaliser sur ce qui anime Rita, je suis conscient que le défi du film soit aussi de ne jouer que sur cette idée fixe.

Ensuite, ce que je peux dire d'autre sur le fait que mon personnage soit féminin : c'est toute une vie de recherche pour moi ! Et un work in progress bien sûr... Mais sérieusement c'est une belle expérience, aussi bien au tournage qu'au montage. Avec ce film et ce que j'envisage de faire après, je commence à me décentrer de moi-même.

Est-ce qu'au tournage vous avez ressenti un déplacement de votre regard ? Car c'est bien un film où justement, surtout au début, vous regardez ces personnages féminins, presque en position d'observation, du moins avant que Rita ne se mette en mouvement.

Mon point de départ serait plutôt le teen movie, pour lequel je constate que c'est un domaine, avec des exceptions, du cinéma mainstream. Au festival de Séville, j'ai été très heureux de constater que *John From* peut être vu par des adolescents même s'il n'a pas été fait pour eux. En tous cas je peine à comprendre pourquoi les adultes ne s'intéressent pas davantage aux adolescents en tant qu'êtres ; les films sur les ados sont généralement faits pour les ados, avec une vision infantilisée, voire stupide. Il se trouve que l'adolescence n'est pas une période close me concernant, mais dans mon souvenir j'ai l'impression de quelque chose de fondateur, notamment une intensité que la vie tend à éteindre ensuite. Mais je crois pas que cela a changé ma manière de filmer, je ne vais pas me mettre à

faire des plans en caméra portée parce qu'il s'agit d'enfants, d'adolescents ou de jeunes filles.

Il y a évidemment un aspect essentiel qui est le choix des actrices.

J'ai beaucoup de choses à dire sur ce sujet ! D'abord il y a quelque chose de nouveau, à part pour *Dahus* (2013) qui était avec des enfants, tous mes autres films étaient écrits avec déjà quelqu'un à l'esprit, comme si j'avais besoin d'un modèle. Pour *John From*, ce n'était absolument pas le cas, et d'ailleurs on a ouvert le casting à des âges allant de 12 à 20 ans. Pour les deux rôles j'ai vu 90 candidates ; on a fait une annonce, j'ai eu une assistante de casting qui cherchait dans la rue, un autre avait déjà quelques contacts liés à un autre film.

La première phase du casting était essentiellement pour parler et faire connaissance. Il y avait juste une toute petite phase de jeu à la fin pour voir les corps bouger et être certain qu'elles pouvaient prononcer quelques phrases. C'était passionnant comme travail, d'abord parce que c'est une génération avec laquelle je n'ai pas de véritablement contact. D'après mon expérience, jusqu'à 15 ans les filles sont beaucoup plus intéressantes, libres, dans leurs paroles, leurs mouvements ; ça donnait des choses pour le jeu, voire le non-jeu. Pour les plus âgées il y a beaucoup d'inhibition d'une part ou d'autre part un souci de la représentation de soi avec une imitation des formes de la telenovela.

Je me souviens très bien du premier entretien avec Júlia Palha, qui finira par avoir le rôle de Rita. Je l'ai tout de suite trouvée étonnante ; l'une des questions posée au casting était ce qu'elles voulaient faire plus tard. On avait toujours deux réponses : actrice et chanteuse. Julia a répondu avec certitude : « marketing-gestion ! » Ce qui m'a intrigué ; je lui ai demandé pourquoi, elle m'a rétorqué : parce que je viens d'une famille avec beaucoup de cousins et je vois que je suis bonne pour les diriger. Elle a été immédiatement qualifiée pour le tour suivant .

Concernant Clara Riedenstein, qui interprète le rôle de Sara ; elle a 13 ans et à cet âge, deux ans d'écart c'est un grand fossé générationnel. Je l'ai vue au théâtre à l'école allemande où elle est scolarisée ; elle dégageait une confiance, une sorte de sauvagerie étrange qui m'a beaucoup intrigué. Rita et Clara, qui n'ont pas la culture d'un cinéma comme le mien, ont su tout de suite se situer, comprenant que l'on n'était pas à la télévision ou dans un blockbuster. J'y ai vu de l'intelligence de leur part, aussi une confiance en mon film.

Dans la seconde phase, j'ai demandé à ce que chacune vienne avec une copine, pour être plus à l'aise qu'en jouant avec une assistante dans une pièce vide des locaux de la société de production. Lors de la troisième phase, j'ai fait des duos, dont Julia et Clara, qui étaient chacune surprenantes... En fait j'étais assez certain que ce serait elles. Après il y avait un problème concernant Julia, elle est très belle, et j'avais peur que ce soit trop évident. Mais ce préjugé a été réglé au montage, je me suis aperçu que la beauté est ce qui ressort du film ; pas la beauté de Rita mais celle de ses relations, avec Filipe, avec Sara, avec la culture mélanésienne. Aussi je me suis rendu compte qu'il était important d'avoir une présence aussi forte parce que toutes les transformations autour des personnages pourraient détourner le spectateur de ce qui est primordial : la tension émotionnelle du récit. La beauté de Rita n'était pas le problème mais la solution.

Comment avez-vous expliqué aux actrices les directions de jeu (minimalisme, non naturalisme, un travail sur la posture), qui sont très particulières ?

Pour tous mes films je passe par la pratique et les répétitions, y compris avec les enfants de Dahus. Je n'ai jamais donné à voir un film à un acteur ou une actrice. Je suis aussi passé par la musique, pour qu'elles essayent de danser. Globalement, c'est le moment le plus intéressant pour moi, on commence, on construit, on peut essayer avec d'autres mots, chercher des gestes. Aussi je leur ai bien dit qu'il fallait me signaler s'il y avait une scène ou une situation trop stupide qu'elles ne feraient jamais en tant qu'ados, ou au contraire une qui manquait. Par ailleurs on a fait un pacte : elles savaient qu'il y avait des choses dont le sens leur échappait mais qu'il fallait l'intégrer pour le film. D'ailleurs, une fois, avec le micro HF, j'ai entendu qu'elles disaient : « Ah João, il aime beaucoup les pauses ! »

Pour ce qui est de leur présence dans le cadre, de ma mise en scène, je n'ai pas du tout expliqué quoi que ce soit lors des répétitions, et à ce moment là je ne sais d'ailleurs pas où sera la caméra. Par contre il était important de les familiariser avec le décor, et comme le quartier de Telheiras est un espace public, c'était très pratique. On a donc beaucoup répété in situ plutôt que dans des bureaux – sauf pour les scènes intimes. C'était très important pour moi afin qu'elles habitent vraiment bien cet espace. Ce sont de jeunes actrices non professionnelles, ça a donc permis de mieux gérer ensuite le fait d'être à cet endroit sur un plateau avec une vingtaine de personnes, la machinerie, etc. Puis ça me permet de trouver des choses pendant le tournage et pas seulement de les accomplir. J'y trouve une liberté parce que je sais déjà qu'il y a des éléments qui fonctionnent ; je peux ainsi accueillir des choses, de l'aléa. Une petite caméra numérique est intervenue tard dans les répétitions, et il s'agissait avant tout de les mettre en présence de cette médiation de l'appareil.

Il y a vraiment une présence particulière des corps dans le cadre dans vos films, et ici il y a une dimension physique qui ressort encore davantage, aussi parce que les personnages masculins des films précédents sont souvent assez apathiques...

Il s'agit de leur vigueur à elles ! Puis comme je filme sans beaucoup d'artifices, leurs mouvements, lents comme rapides, s'imposent.



Vous faites partie des cinéastes dont on reconnaît l'identité des plans, quelle serait-elle ?

Je n'ai pas un programme ni une philosophie... Comme tous les réalisateurs j'essaie de filmer le mieux que je peux. Peut-être qu'avec le temps, je cherche moins à faire le malin... Après j'ai bien quelques principes : je ne joue pas avec la profondeur, j'ai le point dans l'ensemble du cadre. Je crois que j'aime la clarté, ce qui me permet sans doute d'intégrer ensuite de la bizarrerie. Je tourne avec deux optiques, trois maximum, celles qui sont les plus proches de notre regard, or il se trouve que le réalisme et le naturalisme au cinéma se sont construits à partir d'optiques très artificielles.

À ce propos j'ai eu la chance de rencontrer Mário Castanheira depuis mon premier court métrage ; je lui ai dès le début précisé que j'aime la matière de la pellicule, que je souhaite netteté et clarté, et aussi travailler avec la lumière naturelle. On s'est mis d'accord que l'on va toujours filmer à partir de ce que l'œil humain verrait - quand on a un doute sur un artifice, on en revient toujours à la vision humaine. J'ai développé un vrai compagnonnage avec Mário, avec mon machiniste aussi, Manuel Ramos, ça nous permet de faire des plans dans des espaces impossibles.

Comme dans l'ascenseur ?

Oui ! Mais sans que ça se voit, l'idée n'est pas de montrer la prouesse. Júlia avait la caméra presque sur son visage, en légère contre-plongée, moi j'étais assis sur la batterie et communiquais avec elle pour les mouvements en lui touchant la jambe ; Mário était encastré dans la caméra ; le son était déjà monté et contrôlé du dehors.



Comme vous le disiez au début de l'entretien, ce quartier de Telheiras s'impose vraiment comme un personnage du film.

Je le connais très bien puisque j'y habite. C'est un quartier très identifié à Lisbonne, construit fin des années 1970-début des années 1980, planifié par les pouvoirs publics pour être des HLM, qui ont accueilli des classes sociales très éduquées, avec une grande densité d'intellectuels. Ce quartier a vraiment un langage propre, une unité organique qui est tout simplement là. C'est aussi un lieu qui ne nous fait pas penser au Lisbonne typique. Et ce qui est formidable, c'est que tout est ouvert, les entrées se font par des galeries, jusqu'au moment où l'on rentre chez soi, on voit les gens. Aussi, comme les bâtiments sont surélevés, l'espace au sol est très ouvert, et c'était très pratique pour les expositions lumineuses. Puis ça m'a attiré aussi pour une notion qui se relie à la générosité de Rita : la communauté qui arrive à la fin du film, comme autre manifestation de son amour. Parce que si l'on fait bien attention, on ne voit que les personnages du film avant cela, ce qui renforce évidemment aussi la présence de Rita, Sara et Filipe. Partout ailleurs il y a des gens – à la fête, à la plage, sur les terrasses –, mais pas dans le quartier avant que n'apparaissent la communauté dans le finale.

Ce quartier est une forme que vous avez un grand plaisir à filmer.

Il y a des traits architecturaux très riches et très simples, avec de la géométrie, de la symétrie, du chromatisme : c'est un bloc simple qui semble être fait pour jouer avec. Je savais que ça allait bien avec ma façon de filmer. Puis à propos du quartier-personnage, il y a ce surnaturel : la voiture et l'ascenseur qui fonctionnent seuls, cette fenêtre qui s'ouvre, le brouillard. C'est un jeu que je ne sais pas expliquer mais qui m'amuse : est-ce le quartier qui agit ou est-ce un esprit qui s'empare du quartier ?

À propos de ce surnaturel, pouvez-vous évoquer les effets spéciaux ?

Il y a beaucoup et peu à dire... Je souhaite que les spectateurs voient que c'est un effet fabriqué devant leurs yeux, par opposition avec le reste : la matérialité des corps, de l'architecture. J'ai donc fait en sorte d'utiliser des couleurs très artificielles par contrastes, par exemple l'incrustation du casoar sur ce parking, qui est filmée pratiquement sans regard... Je tiens à dire que c'est volontaire ! C'est simplement l'idée de transplanter l'artifice, d'affirmer le faux, parce que c'est techniquement facile de créer l'illusion réaliste.

Avec le culte de John From et la Mélanésie, revient dans ce film comme dans d'autres une forme de passion pour la géographie, ou plutôt pour l'imaginaire géographique.

Je vois bien que je suis attiré par tout ça mais il faudrait demander à un psychologue. Ce sont des choses que j'aime tout simplement, je n'ai pas étudié le cinéma mais l'anthropologie. Dans le cadre de recherches je me suis intéressé à l'usage de l'image dans cette discipline et je me suis trouvé à monter des documentaires, puis des fictions, ça a été mon chemin vers le cinéma. Ensuite il y a un désir d'aventure dans mes films, d'exploration physique des espaces, même quand ils sont ordinaires. On peut dire que mes personnages sont des aventuriers, ils ont une soif d'héroïsme.

Dans John From, on transforme un quartier en une île de Mélanésie, mais il se trouve que si Filipe avait montré dans son exposition des photographies d'usines abandonnées de la banlieue de Lisbonne, Rita aurait tout appris sur l'histoire de l'industrie qui tombe en ruine au Portugal. Pour ma part, c'est très lié à la musique que j'écoutais à l'époque, des enregistrements que l'on appelle ethnographiques ;

concernant le culte de John From, c'est Mariana Ricardo qui a beaucoup travaillé sur le sujet.

Il me semble que Rita est le personnage le plus fort que vous ayez jamais filmé, particulièrement dans sa manière de soumettre la réalité à ses désirs.

Manuel, dans *L'Épée et la rose*, est déjà dans une réalité différente. Avec *John From*, je montre l'élaboration d'une réalité ; Rita est un personnage puissant et généreux – même s'il s'agit d'une quête individuelle – en ce sens qu'elle emporte les autres personnages dans sa construction.

Une quête individuelle mais elle en fait le don à son amie Sara.

C'est exactement ça.

On ne se dit pas que c'est un film directement politique, mais dans cette manière de tordre le réel, de le recréer dans le sens d'une utopie, on peut y voir une dimension politique, disons souterraine.

Il y a quelque chose d'important pour moi, c'est de me débarrasser de tout ce qui n'est pas essentiel à ce que je veux approcher et explorer dans mes films. Mes personnages ne sont pas hors monde non plus ; même si je crois que c'est plus difficile, ça me semble plus intéressant de faire sans un substrat social. Après je ne vois pas pourquoi les artistes au sens large seraient obligés de prendre des positions sur des situations extérieures à leurs propres œuvres. Cela vient sans doute de mon éducation et aussi du fait que je n'ai pas étudié pour être un artiste, mais il me paraît essentiel de mettre les choses à leur place : le regard d'un cinéaste, d'un peintre ou d'un musicien n'est pas plus conséquent que celui d'un boucher ou d'un plombier. Par exemple les Beatles ne sont pas devenus importants dans l'histoire de l'art quand ils se sont

mis à parler de la guerre, ils l'étaient déjà parce qu'ils ont fait Love me do, un morceau simple avec les accords et l'harmonie parfaits mélangés à un rythme n'appartenant qu'à eux. Bref, comme réalisateur, je me réserve le droit de raconter les histoires dont j'ai envie, ce qui ne signifie pas que je ne suis pas intéressé comme spectateur par un cinéma plus directement engagé, qui travaille la matière de la réalité.

Il ne s'agirait pas ici d'une dimension politique en tant que « film à message », mais plus dans un sens allégorique : Rita peut apparaître comme un personnage subversif qui soumet la réalité à ses désirs.

En ce sens oui, c'est même l'essence du politique ! Mais la réalité première est sa passion amoureuse pour Filipe. Le film porte sur la logique qui fabrique la nature de la passion.

On ne ressent pas dans cette relation désirée par Rita, 15 ans, avec un homme d'une quarantaine d'années une dimension véritablement scandaleuse.

C'était une sorte de défi pour moi. Même si Filipe est un objet de désir, il dégage surtout une forme de bonhomie, il est ouvert à ce qui arrive autour de lui, par exemple il n'est gêné par l'apparition du brouillard... C'est ce que j'avais en tête à l'écriture, aussi qu'il n'y ait pas d'intentions dans son regard. On a fait un casting aussi pour ce personnage, afin de trouver un acteur qui entre dans cette image que je m'étais formée, et je suis très heureux d'avoir trouvé Filipe Vargas.

Comme dans vos autres films, vous travaillez non pas en « mettant » de la musique, mais en musique. Elle est complètement intégrée au corps du film, notamment à son montage.

Ce lien est très naturel pour moi, la musique est là quand j'écris. C'est aussi compliqué parce qu'elle est si importante que je ne peux pas la mettre seulement pour accompagner le film. Mais je veux aussi garder un côté ludique, c'est pour ça que j'aime faire des films : jouer avec les éléments constitutifs du cinéma, et la musique en fait partie. Je cherche à faire de la musique une composante émotionnelle mais aussi qui participe vraiment à la narration. Par exemple dans la fête, il y a une musique dansante qui ne peut paraître qu'illustrative, mais si l'on prête attention aux paroles, il y a une grande cruauté concernant l'histoire entre Rita et son ancien petit ami Bruno.

Concernant l'utilisation des musiques mélanésiennes, j'ai travaillé avec João Lobo. Par exemple pour le chœur final, il s'est inspiré de chœurs mélanésien, qui étaient déjà un mélange entre des mélodies dites natives et l'influence missionnaire, avec l'idée que cela convoque cette culture sans trop nous détourner de la dramaturgie. Quand Rita se peint le visage, il y a cette musique donnant une dimension maniaque, qu'elle n'a pourtant pas spécialement puisqu'il s'agit surtout pour elle de faire une surprise à sa mère. Puis il y a dans le film quelque chose que j'aime, qui est de faire cohabiter des enregistrements ethnographiques avec Lily Allen, Moondog et la Lambada. Je crois que le rapport à la musique est moins contrôlé et programmé que dans mes autres films, où aussi on jouait beaucoup en direct.

Par ailleurs, si le film est musical, vous ne craignez pas de filmer l'ennui, les temps morts.

L'ennui, ça n'existe pas, je dirais que ça ne concerne que les gens qui ne savent pas regarder.

Propos recueillis à Paris, le 20 janvier 2016 par Arnaud Hée



JOÃO NICOLAU

João Nicolau est né à Lisbonne et c'est pourquoi il n'a jamais compris et ne comprendra jamais rien au Moyen Orient. Il travaille comme réalisateur, monteur, acteur et musicien.

Il a réalisé les films *L'Épée et la Rose* (2010), *John From* (de 2015) et les court-métrages *L'Oiseau de proie* (2006), *La Chanson d'Amour et la Santé* (2009), *Le Cadeau de Larmes* (2012) et *Haggis Sauvage* (2013).

On montre régulièrement ses films dans les festivals du cinéma les plus prestigieux : Cannes, Venise, Locarno, São Paulo, Belfort, Vienne, Busan, Buenos Aires, Sevilla, Vila do Conde, Angers, Milan, Montréal, mars del Plata, Belo Horizonte, Valdivia, Rome, Sarajevo, etc.

LE PRODUCTEUR PORTUGAIS

LUÍS URBANO

De son petit laboratoire lisboate, naît le nouveau cinéma portugais.

Luís est né à Agueda en 1968. Il a dirigé l'agence portugaise du court métrage de 2000 à 2005.

Puis il rejoint la société de production de Sandro Aguillar « O Som e a Fúria » en tant que partenaire et directeur général. Depuis, il a produit des longs métrages de fictions, documentaires et courts métrages, de réalisateurs tels que Manoel de Oliveira, Miguel Gomes, Sandro Aguillar, João Nicolau, entre autres. En 2007, il a participé à « Producers on the Move »_ European Film Promotion_ à Cannes.

En effet, sa société a coproduit des films de renommée internationale, dont *LES MILLE ET UNE NUITS*, une trilogie portugaise-française-germanique-suisse de Miguel Gomes, projetée à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 2015 et qui a remporté le Sydney Prix du Cinéma, ainsi que acclamée par la critique *Tabou* de Miguel Gomes, qui a remporté l'Alfred Bauer et PrixFIPRESCI de la Berlinale 2012.

GEBO AND THE SHADOW français-portugais (Manoel de Oliveira, 2012) a remporté le Prix Spécial du Jury au Festival du film d'Abu Dhabi.

Joao Pedro de Plácido a remporté avec *(BE) LONGING* un Hugo d'Or du Meilleur Documentaire à Chicago en 2015, entre autres. *LETTERS FROM WAR* de M. Ivo et M. Ferreira est en Compétition à la Berlinale 2016.

Filmographie (sélective)

LETTRES DE GUERRE, Ivo Ferreira (fiction, 2016)
JOHN FROM, João Nicolau (fiction, 2015)
LES MILLE ET UNE NUITS, Miguel Gomes (fiction, 2015)
VOLTA À TERRA, João Pedro Plácido (fiction, 2014)
TERRA NULLIUS, Salomé Lamas (documentaire, 2012)
GEBO ET L'OMBRE, Manoel de Oliveira (fiction, 2012)
TABOU, Miguel Gomes (fiction, 2012)
L'ÉPÉE ET LA ROSE, João Nicolau (fiction, 2010)
LA RELIGIEUSE PORTUGAISE, Eugène Green (fiction, 2009)

LES ACTRICES

RITA (JÚLIA PALHA)

« Elle est très belle, et j'avais peur que ce soit trop évident. Mais ce préjugé a été réglé au montage, je me suis aperçu que la beauté est ce qui ressort du film ; pas la beauté de Rita mais celle de ses relations, avec Filipe, avec Sara, avec la culture mélanésienne. » João Nicolau

SARA (CLARA RIEDENSTEIN)

« Je l'ai vue au théâtre à l'école allemande où elle est scolarisée ; elle dégageait une confiance, une sorte de sauvagerie étrange qui m'a beaucoup intrigué. » João Nicolau



LISTE ARTISTIQUE

Rita	JÚLIA PALHA
Sara	CLARA RIEDENSTEIN
Filipe	FILIFE VARGAS
Le père	ADRIANO LUZ
La mère	LEONOR SILVEIRA
Nuno	JOÃO XAVIER
Bruno	DANIEL COTRIM
Seigneur Pimentel	VASCO PIMENTEL
Misha	PEDRO COELHO
Beatriz	TERESA BAIARRADA

LISTE TECHNIQUE

Réalisateur	JOÃO NICOLAU
Scénario	JOÃO NICOLAU et MARIANA RICARDO
Direction de la photographie	SIR MÁRIO CASTANHEIRA
Musique	JOÃO LOBO
Son et mixage	MIGUEL MARTINS
Décors	BRUNO DUARTE et CYPRESS COOK
Costumes	SUSANA MOURA
Montage image	ALESSANDRO COMODIN et JOÃO NICOLAU
Direction de production	JOAQUIM CARVALHO
Producteurs	LUÍS URBANO, SANDRO AGUILAR, THOMAS ORDONNEAU
Une distribution	SHELLAC

Réalisation JOÃO NICOLAU Scénario JOÃO NICOLAU et MARIANA RICARDO Direction de la photographie SIR MÁRIO CASTANHEIRA Musique JOÃO LOBO Son et mixage MIGUEL MARTINS
Décors BRUNO DUARTE et CYPRESS COOK Costumes SUSANA MOURA Maquillage et coiffure ARACELI FUENTE Montage son HUGO LEITÃO et JOÃO NICOLAU
Montage image ALESSANDRO COMODIN et JOÃO NICOLAU Auditorium ARCHIPEL PRODUCTIONS Laboratoire FILM FACTORY Direction de production JOAQUIM CARVALHO
Producteurs LUÍS URBANO, SANDRO AGUILAR, THOMAS ORDONNEAU Une production O SOM E A FÚRIA et SHELLAC SUD En association avec CINEMAGE9
Avec le soutien de l'ICA - Instituto do Cinema e Audiovisual Avec la participation de l'aide aux cinémas du monde - Centre national du cinéma et de l'image animée -
Ministère des affaires étrangères et du développement international - INSTITUT FRANÇAIS - RTP Avec l'appui de Câmara Municipal de Lisboa - Lisboa Film Commission
Une distribution SHELLAC



SORTIE NATIONALE 4 MAI 2016
Matériel presse téléchargeable sur www.shellac-altern.org