



La Chienne

Un film de Dominga Sotomayor

Manuela Oyarzún David Gaete Selton Mello Giannina Fruttero



La Chienne

Un film de Dominga Sotomayor

PROJECTIONS À CANNES

LUNDI 18 MAI À 11H45 ET 20H30 AU THÉÂTRE DE LA CROISSETTE

Chili - Brésil | Couleur | Format : 1:66 | Son : 5.1 | 112 min | Espagnol

DISTRIBUTION

NOUR
FILMS

01 83 81 14 94

contact@nourfilms.com

Matériel presse disponible sur www.nourfilms.com

Relations Presse
IN THE LOOP
Matthieu Rey & Cédric Landemaine
avec **Marina Aubé**
intheloop@intheloop.press

SYNOPSIS

Sur une île au large des côtes chiliennes, Silvia vit de la récolte d'algues et mène une existence paisible aux côtés de son compagnon. L'arrivée d'un chiot errant, Yuri, illumine son quotidien. Lorsque l'animal disparaît soudainement, son enfance refait surface.



EN CONVERSATION AVEC DOMINGA SOTOMAYOR

1 - Le film est une libre adaptation du célèbre roman de l'écrivaine colombienne Pilar Quintana. Qu'est-ce qui vous a donné envie de l'adapter et de le situer au Chili ?

Ces derniers temps, je m'intéresse beaucoup aux adaptations. Je ne crois pas vraiment à l'idée de simplement porter un roman à l'écran ; je vois cela comme le fait d'adopter, de transformer et de trouver quelque chose de nouveau au sein de ce riche matériau existant. J'ai ressenti un lien fort et intuitif avec l'histoire sans encore savoir où elle me mènerait. La relation de la protagoniste avec le paysage, ainsi que le lien mystérieux entre elle et la chienne m'ont vraiment émue dans le roman. En même temps, je ne pouvais pas m'imaginer le tourner dans la jungle colombienne où il se déroulait à l'origine.

Dès le début, j'ai eu la conviction qu'il me fallait trouver un nouveau décor, non pas en Colombie mais au Chili, en imaginant un paysage peut-être plus accidenté, avec des falaises, du vent et un océan, ce qui changerait complètement le caractère de l'histoire à mesure qu'elle se dirigeait vers le sud du continent.

Inés Bortagaray, qui travaillait sur l'adaptation avec moi, Nicolás San Martín (l'un des producteurs) et moi-même avons fait un voyage dans le sud du Chili, visitant diverses plages froides et désolées. Un soir, sur YouTube, nous sommes tombés sur la vidéo d'une île située encore à quelques heures plus au sud. Nous avons pris un ferry et sommes arrivés sur l'île Santa María, ce qui a marqué un tournant dans le projet. J'ai été captivée par l'endroit ; c'est un paysage très étrange, avec une atmosphère tout à fait unique. C'était aussi une sorte d'île-prison, très isolée, avec un air mystérieux.

J'ai toujours été fascinée par les îles isolées. Je n'arrivais pas à croire que je n'avais jamais entendu parler de cette île et, apparemment, presque personne au Chili ne la connaissait non plus. J'ai aussi toujours été intéressée par le monde des algues, et le travail typique des femmes sur l'île consistait à les récolter. C'est ainsi que, par hasard, tout nous a menés là-bas.

J'aimais le titre **LA PERRA** et je voulais le garder. Même si le film se déroulait désormais à des milliers de kilomètres de la Colombie, un effort profond a été fait pour préserver l'essence du livre de Pilar Quintana. De plus, après tous les longs titres de mes films précédents, j'aimais la brièveté de celui-ci. C'est un titre simple, mais qui conserve une certaine complexité. D'une part, il fait référence à la chienne, mais il peut aussi être une description de Silvia, le personnage principal féminin. J'ai pensé qu'il valait mieux ne pas le traduire en anglais, car en anglais « The Bitch » est beaucoup plus clairement un

jugement de valeur dirigé contre une femme. J'aime qu'il s'appelle La Perra car je crois que le personnage de Yuri est le centre du film, autour duquel Silvia gravite et se transforme.

Quand j'ai dit à Pilar Quintana que le film allait se faire, elle a répondu : « Je vais vraiment aimer quand on arrêtera de dire «la chienne de Pilar Quintana» pour commencer à dire «la chienne de Dominga Sotomayor». Il était temps de transmettre ce titre à quelqu'un d'autre... »

2 - Pouvez-vous nous parler du processus d'adaptation du scénario, de ce qui a fonctionné et de ce qui a été modifié - et pourquoi ?

Nous étions particulièrement intéressés à faire ressortir les éléments les plus vifs du livre, ceux liés à la relation de Silvia avec la chienne et à un événement traumatisant du passé. Tout cela avec le paysage comme protagoniste central. Le roman comporte d'autres épisodes et d'autres époques que nous avons omis. Par exemple, le livre raconte la tentative infructueuse de la protagoniste de tomber enceinte ; nous avons préféré omettre cela et laisser la maternité être un thème plus sous-jacent. Plus que de « traduire » le roman en film, nous voulions capter son atmosphère, son rythme, et voir comment cela pouvait évoluer vers une œuvre cinématographique. Nous avons travaillé avec le visible et le non-dit, avec les corps, avec le tempo et le silence, et aussi avec le paysage. Parfois, s'éloigner d'un texte est nécessaire pour lui être plus fidèle au sens profond.

3 - Votre film TARDE PARA MORIR JOVEN (Too Late to Die Young) mettait également en scène un chien disparu. Dans ce film, nous avons une chienne trouvée, perdue puis retrouvée. Y a-t-il quelque chose dans cette relation particulière avec le « meilleur ami de l'homme » qui vous interpelle ?

Je trouve les chiens – et les animaux en général – vraiment intéressants à filmer parce qu'ils sont imprévisibles. Je trouve incroyable toute la tradition des films qui attribuent des qualités humaines aux animaux. Je voulais essayer d'oublier tout cela, d'essayer d'observer un chien pour ce qu'il est – et non pour ce que nous voulons qu'il soit ou pour le rôle qu'il joue. J'aimais l'idée de donner à la chienne un caractère propre, qui ne soit pas le symbole d'un être humain. Yuri n'est pas là pour comprendre Silvia ; elle est plutôt l'autre personnage qui erre dans l'histoire et à qui il arrive des choses. Presque comme si Yuri était un « instigateur ».

Dans mes films, je me suis beaucoup intéressée à ce sentiment ou à cette illusion de propriété que nous créons avec les lieux, les personnes ou les animaux.

Dans mon premier long métrage, **DE JUEVES A DOMINGO**, après ce long voyage en voiture vers le nord du Chili et après avoir observé cette famille de si près, on se demande quel sens cela a pour eux de posséder ce lopin de sable au milieu du désert. Dans **TARDE PARA MORIR JOVEN**, je voulais jouer avec cette idée de la propriété d'un chien. Il y a une chienne qui s'enfuit et à qui l'on donne un nouveau nom dans son nouveau foyer. La chienne est la seule dans ce film à pouvoir se libérer et à avoir une mobilité sociale.

La domestication est un sujet très délicat et intéressant. Le lien avec un chien est mystérieux ; on pense avoir le contrôle, mais en même temps, c'est un animal à la nature incompréhensible. Il est aussi familier qu'étranger, et c'est ce qui m'attire.

Et pour **LA PERRA** – je dois avouer que je suis heureuse de ne pas comprendre entièrement de quoi parle le film. Je pense que je le découvrirai en en parlant avec d'autres personnes. Ce n'est pas un film qui peut s'expliquer si clairement. Je crois que c'est aussi ce qui m'a plu dans le livre.

Le point de départ est une femme qui adopte un chiot, ce qui déclenche une chaîne d'événements. Le film explore ouvertement ces épisodes et ces situations. D'une part, elle n'est jamais devenue mère, et cela transparait dans sa façon d'élever la chienne. Être mère ou non est une question pour Silvia ; c'est une chose avec laquelle elle vit et qui lui pèse. D'autre part, la perte de la chienne réveille un traumatisme d'enfance chez Silvia.

Le film ne cherche pas à aborder un thème en particulier, mais plutôt à capter l'essence de la vie, à observer la complexité des relations et à suivre les hauts et les bas de cette femme et de sa chienne sur l'île qui les réunit et les retient toutes les deux. Par la force brute du terrain et en comprenant la solitude de la femme : en faisant le deuil d'une maternité qui n'a jamais eu lieu, elle tente de domestiquer ce qui ne peut l'être.

4 – Bien que la protagoniste de ce film soit une adulte, il aborde l'enfance et les expériences qui nous façonnent, ou nous marquent, pour toute une vie. Comment vouliez-vous que les deux époques de LA PERRA interagissent, dans la manière dont nous comprenons Silvia ?

J'essaie de faire des films réfléchis et tout en retenue, en me concentrant sur des personnages qui traversent des phases de transition liminales et qui avancent vers des révélations survenant au moment et à l'endroit où ils s'y attendent le moins.

Je n'avais jamais utilisé de flashback dans un film auparavant. Ce film est différent à cet égard. Nous avons imaginé une structure épisodique. Je ne voulais pas que le passé ressemble simplement à un flashback narratif, mais plutôt à un autre chapitre indépendant. L'idée était de faire un saut dans le temps pour accompagner Silvia à travers ce traumatisme qui la définit aujourd'hui dans le présent.

Je suis très intéressée par le travail avec les enfants, alors quand j'ai lu le livre, j'ai su que l'épisode décrivant le monde dans lequel Silvia avait vécu par le passé sur cette île devait figurer dans le film. Je voulais qu'il soit là non pas tant comme une base expliquant Silvia et ses circonstances actuelles d'un point de vue psychologique, mais comme une notion plus libre et plus ouverte d'une vie au sens large – la vie de Silvia en relation avec un paysage essentiellement dramatique, fait d'eau et aussi de feu, et fondée sur une perte qui laisse présager, tout au long de la vie, d'autres pertes.

5 – Ce n'est pas non plus la première fois que vous dressez le portrait d'une communauté isolée d'une manière ou d'une autre du reste du monde. Où se déroule ce film et comment décririez-vous cet endroit, cette île ?

Je voulais inventer une île qui n'existe pas. Nous avons tourné la moitié du film sur l'île Santa María et avons complété le reste du décor avec des lieux sur le continent. C'était une source d'inspiration majeure pour moi sur ce projet : imaginer une île, la construire. C'est un film purement fictif, ouvert au monde que nous avons rencontré et transformé.

Je considère les lieux comme des systèmes d'observation. Presque tous mes films se déroulent dans des capsules spatiales. **DE JUEVES A DOMINGO** se passe entièrement dans une voiture, **TARDE PARA MORIR JOVEN** dans une communauté isolée au pied de la cordillère, et **LA PERRA** sur une île. C'est quelque chose qui m'attire naturellement ; c'est peut-être une façon de rétrécir le monde pour pouvoir le regarder.

Lors de nos voyages de repérage, nous n'avons cessé de croiser des algues ; il est devenu évident que ce monde sous-marin des algues était, d'une certaine manière, notre propre «Jungle» (en écho à la jungle colombienne du livre). Pour le film, l'univers des algues et de leur récolte représentait ce territoire sombre et perméable où les humains fusionnent avec la nature.

Le paysage n'est jamais une simple toile de fond ; il fonctionne comme un système horizontal, une force égale à celle des personnages eux-mêmes. Le terrain dramatique devient un protagoniste, austère, indifférent, incontrôlable, qui reflète et amplifie la lutte interne de la femme. À travers le lien entre Silvia et Yuri, j'observe comment l'amour peut se transformer en hostilité, le soin glisser vers l'obsession, et le besoin de nourrir devenir un emprisonnement face à la perte, au traumatisme et à l'impossibilité d'une réparation.

Le familier devient ce qu'il y a de plus menaçant. Mes films, toujours éloignés des villes, ce qui remet l'échelle humaine en perspective, nous poussent à questionner notre sentiment de propriété sur les personnes, les animaux et les lieux, et révèlent la fragilité des systèmes qui nous soutiennent. Sur l'île, le temps se répète, le chagrin stagne, et les relations de Silvia, avec Mario et avec cet animal qui à la fois la reconforte et la tourmente, sont façonnées



par ce qu'elle ne parvient pas à formuler. **LA PERRA** est en fin de compte le portrait d'une femme acculée par le souvenir et le manque, luttant pour reconquérir sa vie émotionnelle avant qu'elle ne la consume.

6 – Quel a été le processus de casting pour le film ? En quoi est-il important que certains personnages du film soient des étrangers ou des personnes venues de l'extérieur ? Que vouliez-vous faire ressortir en particulier dans la fantastique performance de Manuela Oyarzún ?

J'ai toujours eu Manuela Oyarzún en tête. C'est une grande actrice de théâtre et de cinéma au Chili. Nous avons organisé une petite audition avec elle et quelques autres personnes. Ma mère est également actrice et m'a aidée pour le casting de tous mes films ; elle s'appelle Francisca Castillo. C'est elle qui a dirigé le processus de casting. Nous fonctionnons toujours ainsi : nous discutons, nous réfléchissons, nous allons voir des pièces de théâtre, etc., puis nous ne convoquons que quelques personnes.

Nous n'avons fait passer d'auditions qu'à deux enfants, qui sont ceux qui ont finalement été choisis. Nous les avons invités un jour à mon bureau, nous avons discuté, joué à des jeux, je les ai filmés, et ils ont été sélectionnés. Surtout avec les enfants, je préfère les repérer avant de faire des auditions. Tout se fait de la manière la plus artisanale et la moins industrielle possible. Rafaela, la petite fille, vit sur la plage où j'habite et fait du surf. Je l'ai d'abord vue dans une vidéo et j'ai pensé qu'elle était parfaite pour le personnage ; ensuite je l'ai rencontrée et nous nous sommes très bien entendues. Nous pensions qu'il était essentiel qu'elle vive sur la plage et soit habituée à la mer pour se sentir à l'aise sur l'île. Dante, le garçon, est le fils d'une de mes amies d'enfance. Les enfants sont devenus amis le jour de leur rencontre, et nous nous sommes dit qu'ils travailleraient bien ensemble.

Pour moi, il était très important que quelque chose vienne rompre la routine de l'île, créer un sentiment d'étrangeté dans ce monde isolé, c'est pourquoi nous avons toujours pensé à faire venir des « étrangers ». J'ai parlé avec Rodrigo Teixeira, et l'idée de Selton Mello a surgi — il avait déjà travaillé avec RT Features sur **AINDA ESTOU AQUI** (Je suis toujours là). Selton avait vu mes films et était très enthousiaste à l'idée de participer au projet.

Travailler avec Manuela a été facile car c'est une actrice très talentueuse, accessible et sensible. Nous avons beaucoup parlé du personnage, puis nous avons essayé de l'aider à se connecter au lieu, à la chienne et au paysage de manière très physique. Il y a eu de nombreuses rencontres entre Manuela et Yuri avant le tournage pour les aider à nouer une relation ; c'était l'un de nos principaux objectifs. Ensuite, dans chaque scène, nous essayions différentes choses et réagissions à ce qui émergeait dans la relation avec Yuri et les autres personnages.

7 – Comment avez-vous travaillé avec les chiennes et qu'est-ce qui était important pour vous en termes de sécurité et de traitement des animaux ?

La clé a été d'avoir deux experts animaliers avec nous tout au long du tournage, Nicolás et Marcela. J'avais déjà travaillé avec eux sur un autre film. Nous avons décidé dès le départ d'adopter deux chiennes dans des refuges. Je les ai accompagnés dans plusieurs refuges jusqu'à ce que nous trouvions Yuri. Yuri avait un an ; c'était une chienne agitée, alerte et pleine d'énergie. Il nous fallait aussi un chiot pour le rôle de la petite Yuri. C'était un défi de trouver un chien similaire et plus jeune, car ce sont des croisés. Nous avons fini par trouver Tormenta — c'est ainsi qu'ils l'ont nommée — dans un autre refuge. Elle avait été abandonnée sur une autoroute et nous l'avons également adoptée. Elles se ressemblaient incroyablement. Elle a grandi avec nous sur le plateau ; les chiennes étaient le cœur de l'équipe, tout le monde s'en occupait et les adorait. Ce n'étaient pas des chiens dressés ; les dresseurs n'ont eu qu'un mois environ pour les préparer. Ils nous ont aidés à inventer des jeux pour que les chiennes jouent les scènes, et ils les ont habituées à monter sur des motos, à rentrer à la maison, etc.

Les scènes intenses sont purement fictives : c'est la magie du cinéma. Aujourd'hui, les deux chiennes vivent heureuses à Santiago ; l'une a été adoptée par un membre de l'équipe et l'autre par une famille.

8 – Le nom de la chienne – Yuri – semble également revêtir une importance particulière pour Silvia. Pour ceux qui ne connaissent pas la chanteuse, pouvez-vous nous en parler et nous expliquer le lien ?

Dans le livre, la chienne s'appelle Chirli, en hommage à Shirley, une reine de beauté colombienne. C'est le prénom que la protagoniste avait en tête pour la fille qu'elle n'a jamais eue.

Pour le film, nous nous sommes intéressés au lien de Silvia avec la musique populaire, et c'est ainsi que nous avons eu l'idée de Yuri. C'est une chanteuse mexicaine très connue dans toute l'Amérique latine, qui a connu la gloire dans les années 1980. Silvia adore les concours de chant et la musique, il était donc tout à fait logique de nommer la chienne d'après l'une de ses chanteuses préférées.

9 – La photographie du film est superbe. Les reflets sont également un motif important. Pouvez-vous nous parler de votre processus ?

L'importance accordée aux espaces était primordiale pour moi. C'est une île habitée ; ce ne sont pas des personnages qui habitent une île. Partant de là, nous avons pris beaucoup de libertés.

Les lieux ont dicté la façon dont nous les avons filmés. Nous avons des idées, des collages, des couleurs et diverses peintures comme sources d'inspiration, mais les défis auxquels nous avons été confrontés dans ce film sont également devenus une forme d'expression.

Les reflets étaient un élément important que nous voulions répéter, une façon d'évoquer les fantômes de Silvia.

Chaque jour apportait son lot de défis : un chien nageant dans la mer, une falaise géante qu'il fallait descendre, le vent qui nous empêchait de nous entendre, le petit avion qui ne pouvait rester au sol que 20 minutes, la chienne qui s'enfuyait au loin... C'était un projet exigeant qui a demandé beaucoup d'improvisation.

Il y a eu plusieurs imprévus dont nous avons dû tenir compte. Pour moi, cette contradiction et cette tension entre ce qui est planifié et l'instant présent sont intéressantes. Au bout du compte, un film est toujours le document d'un moment de tournage. Je pense que reconnaître le rôle du hasard et garder son calme face à l'inattendu y est pour beaucoup. Il y a des choses mystérieuses et intéressantes qui surgissent lorsqu'on collabore avec le hasard.

10 - Tout au long du film, il y a une interaction entre la souffrance et le manque – voire la perte et le traumatisme – et une certaine forme de résilience, d'espoir, de guérison ou du moins de réconciliation. Pouvez-vous aborder ces thèmes par rapport à l'histoire et à l'ensemble de votre œuvre ?

Je pense que dans mes films, il y a toujours, d'une manière ou d'une autre, une perte d'innocence.

Je suis attirée par l'exploration du traumatisme ; il s'agit d'essayer de comprendre pourquoi nous sommes ce que nous sommes, et cela nourrit mon empathie envers les gens et les personnages. Dans mes films précédents, il y a toujours des personnages en transition – d'un âge à un autre, d'un état à un autre. Ici, je pense que Silvia passe également d'une sensation d'étouffement, sous l'eau, à la vision de l'horizon. C'est un personnage qui ne s'autorise pas à ressentir, mais l'arrivée de la chienne ouvre cette possibilité – et avec elle le risque de souffrir à nouveau.

La façon dont les histoires de Silvia et de la chienne se déroulent et s'entrecroisent relie Silvia à la tendresse, mais aussi à son abandon, à l'amour et à la douleur. Yuri et Silvia cherchent leur liberté, mais cela ne les maintient pas toujours ensemble.

Pour Silvia, cela est lié à la possibilité de la maternité ; son traumatisme façonne la perception qu'elle a d'elle-même et de ses capacités en tant

que mère. La chienne pourrait, d'une certaine manière, servir de substitut à la maternité, mais d'un autre côté, ce lien avec la chienne reflète aussi la maternité elle-même et les contradictions qui l'accompagnent.

Le film retrace différentes étapes de la relation entre Silvia et Yuri. Au début, Silvia est pleine d'espoir et Yuri comble un vide dans sa maison. Elle grandit et l'accompagne, occupant un espace émotionnel. Lorsque Yuri disparaît, Silvia s'effondre. Elle réapparaît au moment même où on la croyait perdue. Elle disparaît à nouveau, et cette fois, il y a du remords et de la colère. La chienne est mère mais ne s'occupe pas de ses chiots ; Silvia se lasse. Je pense que c'est un lien complexe, bien éloigné de l'idée du chien comme « meilleur ami fidèle ». Silvia se projette sur la chienne, mais peut-être qu'à la fin, elle réalise aussi que Yuri n'est qu'un chien. Cela aussi, c'est une perte d'espoir. Mais une leçon importante.

Je pense que la maternité ressemble beaucoup à cela, même si je ne suis pas encore mère. Des moments agréables et d'autres plus sombres, des périodes de complicité et des périodes de rébellion : les enfants grandissent et cessent de faire partie de vous, se transformant en êtres indépendants à la recherche de leur propre identité et de leur liberté.

LA PERRA est un film sur une femme qui a franchi le cap de la maternité et se confronte à tout ce qui n'est pas résolu dans cet espace vide. Silvia vit avec la certitude silencieuse que la possibilité de devenir mère est passée, pourtant le manque, la tendresse et les pulsions plus sombres liés à ce désir persistent. Ils font surface sous forme de possessivité, de besoin de contrôle et de projections irrationnelles dirigées vers une chienne qui devient le réceptacle de tout ce qu'elle ne s'est jamais permis de ressentir.

Ce film est différent de mes précédents. Ici, il n'y a pas d'expériences personnelles transposées ni de fiction née des pages blanches de la mémoire. Dans ce film, je me suis permis de créer une histoire fictive sur une femme que je ne connaissais pas, sur une île que je ne connaissais pas. J'ai été attirée par la liberté de faire ce que je voulais parce que je ne trahirais personne ni aucun souvenir. Cela m'a permis de plonger plus profondément dans l'obscurité. C'est un film plus brut.

11 - Vos films semblent laisser une grande place à l'interprétation et il serait vain de vouloir résoudre tous leurs mystères. Comment trouvez-vous l'équilibre entre mystère et résolution dans votre travail ?

J'aime faire des films qui sont imparfaits et qui laissent des vides et des failles. J'aime le sentiment de dispersion et de liberté du spectateur. Quelqu'un m'a dit un jour que l'un de mes films lui rappelait des choses qu'il avait oubliées ; cela m'a vraiment marquée, et c'est quelque chose qui m'enthousiasme à chaque fois que je réalise un nouveau film.

Je pense qu'il y a des films qui vous captent et d'autres qui vous lâchent. J'aime laisser le spectateur libre de faire son propre voyage. Il y a aussi des films qui vous font vous oublier et d'autres qui vous forcent à être très présent. Je trouve plus intéressant que le spectateur se sente inconfortable, qu'il comble les vides, qu'il fasse des liens. Et à notre époque où nous n'avons plus le temps, je suis ravie de faire des films qui donnent du temps. Je ne sais pas exactement ce que cela signifie, mais j'aime l'idée que regarder un film, c'est comme avoir un peu de temps supplémentaire pour vivre.

La vie est pleine de moments insignifiants et se révèle bien plus dispersée et incompréhensible que la plupart des films. Je suis attirée par les personnages qui ne savent pas ce qu'ils veulent. Chaque film est une expérimentation et une expérience collective qui trouve peu à peu son propre équilibre ; je n'ai pas de méthode préétablie.

Je suis toujours animée par la même chose : connecter des personnes, des idées, des images et des lieux ; faire quelque chose qui me met au défi et me déstabilise, et qui, je l'espère, est différent de ce que j'ai fait auparavant (même si tous mes films finissent par se ressembler). J'aime m'attirer des ennuis et essayer différentes choses.

L'idée de filmer quelque chose qui semble vivant m'enthousiasme, et en ce sens, cela comporte un certain mystère. Quand quelque chose ne peut être compris, cela m'attire. C'est peut-être à cela que tient la recherche d'un équilibre entre mystère et résolution. Je ne cherche pas à faire des œuvres concluantes, à délivrer des messages ou à illustrer des thèmes ; je crois que le cinéma offre des possibilités bien plus complexes et profondes que cela.

Dans mes films, il n'y a généralement pas de scènes grandioses ; dans la vie, cette scène grandiose n'arrive jamais non plus : c'est un ensemble de fragments, dont certains nous restent en mémoire et d'autres s'effacent. Cette réalité quotidienne a surgi spontanément dans mon travail, car je travaille toujours à partir de ce que j'ai observé et de ce qui m'est proche. Ce sont les matériaux dont je dispose, à partir desquels j'essaie d'explorer les relations des gens avec les lieux, la nature, les autres ou les animaux. Je suis attirée par la création d'un état émotionnel à travers des décisions formelles. C'est dans les espaces liminaux et les transitions — dans ces moments du quotidien en apparence insignifiants — que je vois la possibilité de documenter les émotions.



DOMINGA SOTOMAYOR

Dominga Sotomayor est une réalisatrice et artiste visuelle chilienne. Son premier long métrage, **DE JUEVES A DOMINGO** (Thursday Till Sunday), a reçu le Tiger Award du meilleur film à Rotterdam. Elle a obtenu le prix de la meilleure réalisation à Locarno pour le film **TARDE PARA MORIR JOVEN** (Too Late to Die Young). Ses travaux photographiques et vidéo ont été exposés à la Tate Modern et à la Biennale d'art de Venise. En 2020, elle a coréalisé **CORRESPONDENCIA** avec Carla Simón et a présenté le segment Sin título dans le film collectif **THE YEAR OF THE EVERLASTING STORM** au Festival de Cannes.

FILMOGRAPHIE

- **2020** : SIN TÍTULO (cm / court métrage)
- **2020** : CORRESPONDENCIA (cm / court métrage) coréalisé avec Carla Simón
- **2018** : TARDE PARA MORIR JOVEN (Too Late to Die Young) – Prix de la mise en scène – Locarno
- **2015** : LOS BARCOS (cm / court métrage)
- **2014** : MAR (cm / court métrage)
- **2013** : LA ISLA (cm / court métrage) coréalisé avec Katarzyna Klimkiewicz
- **2012** : DE JUEVES A DOMINGO (Thursday Till Sunday)

CASTING

MANUELA OYARZÚN

Manuela Oyarzún Grau est une actrice, dramaturge et metteuse en scène chilienne, diplômée de l'Université du Chili. Au cinéma, elle est connue pour ses rôles dans LA BUENA VIDA d'Andrés Wood (lauréat aux prix Goya, 2008), pour lequel elle a reçu le prix de la meilleure actrice au Festival des cinémas et cultures de l'Amérique latine de Biarritz ; NO de Pablo Larraín (Quinzaine des Réalisateurs et nomination aux Oscars, 2012) ; LA PRÁCTICA de Martín Rejtman (Sélection officielle au Festival international du film de Saint-Sébastien, 2023) ; BRUJERÍA de Christopher Murray (Festival de Sundance, 2023) ; et UNA LUZ NEGRA d'Alberto Hayden (Festival international du cinéma indépendant de Buenos Aires, 2024). Son rôle le plus récent est le rôle principal dans LA PERRA de Dominga Sotomayor, présenté en première à la Quinzaine des Cinéastes de Cannes 2026.

En tant que créatrice et metteuse en scène, elle a dirigé des projets interdisciplinaires intégrant science et biographie, consolidant une identité artistique multidisciplinaire au sein de la scène théâtrale chilienne.

SELTON MELLO

Acteur et réalisateur acclamé célébrant 40 ans de cinéma, Selton Mello a acquis une reconnaissance mondiale grâce à des rôles emblématiques dans O AUTO DA COMPADECIDA (A Dog's Will, 2000) ; LAVOURA ARCAICA (To the Left of the Father, 2001) ; LISBELA E O PRISIONEIRO (Lisbela and the Prisoner, 2003) ; O CHEIRO DO RALO (Drained, 2006) ; MEU NOME NÃO É JOHNNY (My Name Ain't Johnny, 2008) ; et JEAN CHARLES (2009). Il a réalisé le succès au box-office O PALHAÇO (The Clown, lauréat de 11 grands prix du cinéma brésilien, dont celui du meilleur film, et représentant officiel du Brésil aux Oscars, 2013) et O FILME DA MINHA VIDA (The Movie of My Life, 2017), avec Vincent Cassel.

Membre de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, il est apparu en 2024 dans ENTERRE SEUS MORTOS (Bury Your Dead) et a captivé le public du monde entier dans le rôle de Rubens Paiva dans le film oscarisé AINDA ESTOU AQUI (Je suis toujours là). En 2026, il est à l'affiche de LA PERRA, réalisé par la cinéaste chilienne Dominga Sotomayor, et de I DON'T EVEN KNOW WHO I WAS, réalisé par João Paulo Miranda Maria.

LISTE ARTISTIQUE

Silvia Manuela Oyarzún
Mario David Gaete
Duda Selton Mello
Alba Paula Luchsinger
Ximena Paula Dinamarca
young Silvia Rafaella Grimberg

LISTE TECHNIQUE

Réalisatrice Dominga Sotomayor
Adaptation Dominga Sotomayor et Inés Bortagaray
Scénario Inés Bortagaray
Directrice de la photographie Simone D'Arcangelo
Cheffe décoratrice Natalia Geisse
Monteur Federico Rotstein
Directrice de casting Francisca Castillo
Costumière Francisca Tuca

