



SEMAINE
DE LA CRITIQUE
CANNES

LA DEUXIÈME FILLE

UN FILM DE
ZOU Jing



PURE LIGHT FILMS, MANEKI FILMS, MEMORIA FILMS,
EMEI FILM GROUP, EAGLE MEDIA
PRÉSENTENT



SEMAINE
DE LA CRITIQUE
CANNES

LA DEUXIÈME FILLE

UN FILM DE
ZOU Jing

CHINE FRANCE | 2026 | 2H05 | DCP | 5.1 | 1.85 | COULEUR

DISTRIBUTION

PYRAMIDE

32 rue de l'Echiquier, 75010 Paris - 01 42 96 01 01

programmation@pyramidefilms.com

RELATIONS PRESSE

RENDEZ-VOUS PR

VIVIANA ANDRIANI: +33 6 80 16 81 39

AURÉLIE DARD: +33 6 77 04 52 20

festival@rv-press.com

www.rv-press.com

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDEFILMS.COM

Une jeune Chinoise grandit de ses 6 ans à ses 18 ans entre trois familles, qui lui donnent chacune un nouveau nom et une nouvelle vie. En quête d'appartenance et d'amour, elle doit affronter le poids de son passé et l'incertitude de son avenir, jusqu'à ce qu'elle trouve sa propre voie.



ENTRETIEN AVEC LA RÉALISATRICE

Propos recueillis par Anne-Claire Cieutat

Comment sont nés les personnages de cette histoire dominée par l'abandon, la perte et la résilience ?

Ce scénario m'a été inspiré par mon histoire familiale: ma Nai Nai, ma grand-mère paternelle, qui m'a en partie élevée et dont j'ai été très proche, fut abandonnée peu après sa naissance, en 1936, et recueillie par une famille dans un autre village. Je n'ai appris ces faits qu'après sa disparition. Je me suis surprise à imaginer son enfance, à me demander ce que cela faisait de grandir avec cette absence. Malgré sa force de caractère, pleurait-elle parfois en silence la nuit ? C'était une femme inébranlable face à l'adversité, mais toujours douce et tendre envers les autres. Le personnage de ce film porte son esprit: une endurance silencieuse, une capacité d'aimer façonnée par la perte et une force qui ne s'endurcit pas, mais demeure profondément humaine.

Il y a quelques années, je suis tombée sur un article de presse relatant l'histoire d'un couple qui avait confié sa petite fille à un autre, et qui, dix ans plus tard, avait entrepris des recherches pour tenter de la récupérer. Le journaliste avait suivi leurs démarches sur plusieurs années, et précisait que, après avoir été abandonnée une première fois, leur fillette s'était retrouvée dans une seconde famille d'adoption. Ces faits réels, qui résonnaient tant avec ce qu'a connu ma grand-mère, m'ont bouleversée et m'ont inspiré la trajectoire de mon personnage.

J'ai ensuite interviewé plusieurs jeunes filles qui avaient vécu des expériences similaires. Elles étaient nées à la fin des années 1980 et avaient grandi dans les années 1990, une période que j'ai moi-même connue, où l'on acceptait tacitement que des filles

soient abandonnées ou confiées à d'autres. J'ai donc décidé d'y ancrer mon récit, convaincue qu'il était important de faire connaître ce phénomène sociétal, lié au fait que les filles ont un statut inférieur aux garçons dans le monde oriental. Bien que beaucoup de choses aient changé au fil des années, l'empreinte de cette histoire demeure, et son traumatisme générationnel continue de résonner aujourd'hui.

Je suis profondément reconnaissante envers ces femmes de m'avoir confié leurs histoires. Les personnages du film naissent de toutes ces rencontres, entre des récits et des souvenirs, entre l'expérience vécue et les échos de ma propre enfance.

Y a-t-il un lien entre ce phénomène et la politique de l'enfant unique en Chine ?

La Deuxième Fille ne traite pas du tout de la politique de l'enfant unique, qui n'était pas encore appliquée lorsque ma grand-mère est née. Cette politique est très connue en Occident, et les gens ont tendance à faire l'amalgame. Le problème, encore une fois, c'est que les filles comptaient moins que les garçons – ce qui change, heureusement, avec les générations actuelles.

À l'époque, lorsqu'un couple avait une première fille, il essayait d'avoir un second enfant, et si c'était encore une fille, il y avait un risque qu'elle soit abandonnée et laisse la place à un éventuel garçon à venir. Il était courant que cette deuxième fille ne soit même pas déclarée, qu'il soit dit que la mère avait fait une fausse couche par exemple. Ainsi, cette enfant n'avait pas de statut: c'est comme si elle n'avait jamais existé. Tout cela est d'une grande cruauté et s'est déroulé de manière calme et silencieuse.

Votre court-métrage, *Lili toute seule*, mettait en lumière la situation des mères porteuses en Chine : le tragique y opérait dans le calme également.

Je pense que ces deux films naissent d'une même source. Je suis attirée par les existences façonnées par des forces qui échappent à toute maîtrise individuelle – des forces sociales, culturelles, historiques, pour la plupart invisibles, mais qui laissent des empreintes tenaces.

Dans *Lili toute seule*, le corps d'une femme devenait le lieu d'une négociation. Dans *La Deuxième Fille*, c'est l'identité d'une jeune fille qui se trouve sans cesse déplacée.

Ce qui relie les deux, c'est cette idée de tragédie silencieuse – des récits qui se déploient sans éclat, mais qui laissent de profondes traces émotionnelles. Et c'est peut-être cela que je cherche à observer : la manière dont les êtres continuent de vivre, d'aimer, même lorsque quelque chose d'essentiel leur a été arraché.

Comment percevez-vous les trois figures paternelles et maternelles de ce film ?

Je vois les trois figures paternelles comme trois rapports distincts à l'amour, et à son absence.

Le premier père incarne une forme d'amour pur, inconditionnel. La tendresse dont il a enveloppé Wu Lian l'a façonnée et fortifiée ; il demeure lié à ses souvenirs les plus précieux, à la période la plus innocente de sa vie.

Le deuxième père est un homme traversé par la tragédie ; il est, durant une grande partie du film, submergé par le deuil, mais je tenais à lui laisser la possibilité d'un renouveau. À la fin, il commence à se réaccorder à la vie, et j'éprouve pour lui une profonde empathie.

Le troisième père est, à mes yeux, une autre figure tragique. Il incarne une génération privée de tendresse, devenue à son tour empêchée dans sa vie affective. Il ne sait pas exprimer l'affection

– ses gestes sont limités, presque transactionnels, comme lorsqu'il offre un téléphone à Wu Lian. Pour lui, abandonner une fille ne constitue pas une rupture, mais quelque chose d'ordinaire. Leur relation s'interrompt brusquement, délibérément, si bien que nous n'apprenons jamais vraiment à le connaître. Cette absence est un choix.

À travers les mères, je voulais montrer la force de ces femmes. La mère biologique, à l'image du père biologique, est une figure tragique, peut-être plus encore. Elle a sans doute été contrainte par sa famille d'abandonner son enfant, et lorsque celui-ci revient vers elle, elle ne sait plus comment l'aimer. En tant que mère, elle a été tout aussi profondément meurtrie que sa fille ; avec le temps, sa capacité d'aimer s'est comme durcie.

La seconde mère adoptive est le pilier de la famille. Elle maintient chacun à flot, enfouissant ses propres blessures pour continuer à vivre et à aimer.

La première mère est une survivante. Confier Wu Lian à un autre foyer est pour elle un acte de survie. Sa part d'égoïsme et de dureté est aussi ce qui la rend profondément humaine.

Wu Lian traverse quantité d'épreuves, dont elle ressort verticale et apaisée.

La résilience est au cœur de ce récit. Wu Lian est chahutée par le destin, mais elle est capable de se rebeller. Elle s'effondre, et trouve un moyen de se relever.

Je voulais en faire une figure inspirante de ce point de vue. Je pense que nous portons toutes et tous cette capacité en nous. Wu Lian nous le rappelle.



Cette notion de destin se déploie à travers la structure elliptique de votre récit. Comment l'avez-vous construite ?

J'ai structuré le film en trois grands chapitres, couvrant la période de ses six à ses dix-huit ans. Chaque chapitre prend pour titre le nom qui lui est donné par les différentes familles avec lesquelles elle évolue.

Elle grandit au sein de la deuxième famille jusqu'à ses dix-sept ans. Entre six et seize ans s'étend une vaste ellipse. J'ai choisi de ne pas représenter ces années, mais de les laisser exister par leur absence, comme quelque chose qui la façonne sans jamais être pleinement visible.

À seize ans, elle est confrontée non seulement à la question de son identité, mais aussi aux tourments de l'adolescence. C'est une période de confusion et de déséquilibre pour une jeune fille qui ignore d'où elle vient. Ce passé ombragé continue de la hanter.

Au fil du récit, nous avançons avec elle. À dix-huit ans, elle commence à trouver des réponses – et surtout, une forme d'amour qui lui apporte un apaisement, même s'il vient de personnes autres que ses parents biologiques. Cela lui permet d'ouvrir un nouveau chapitre de sa vie. Ses cicatrices demeurent, mais elle apprend à vivre avec elles.

À la gravité de votre sujet s'oppose le caractère aérien d'éléments de décors tels que les voiles et rideaux, la grâce de certains gestes et des séquences dansées, et la fluidité de l'eau qui traverse le film...

Le sujet du film est grave, mais visuellement, je voulais installer de la légèreté et de la douceur. C'est pourquoi les séquences en pleine nature m'importaient tant. Aussi parce qu'elles sont empreintes de mes souvenirs d'enfance, et de ceux – j'imagine – que ma grand-mère aurait pu avoir, ayant grandi à la campagne. Lorsque l'on traverse un environnement d'une telle beauté, la cruauté, lorsqu'elle se manifeste, semble intensifiée par la lumière du soleil qui l'éclaire. Mais surtout, je voulais que

les spectateurs ressentent une certaine douceur de vivre – quelque chose qui persiste, discrètement, même au cœur de la douleur.

La question de la lumière appréhendée sous sa forme tangible revient dans vos dialogues, par des questions que se pose Wu Lian ou dans la bouche d'un professeur. Que véhicule cette notion pour vous ?

Wu Lian a la sensation de grandir dans l'ombre. Elle recherche la lumière, qui change de statut tout au long de sa vie. Au début, tout est lumineux : l'éclat du soleil qui baigne la nature, les cascades, un monde empreint d'ouverture et d'innocence. Dans sa deuxième famille, lorsqu'elle apprend qu'elle a été abandonnée, l'atmosphère change. La maison est plongée dans la pénombre. Ses parents adoptifs semblent vivre avec une ombre portée au-dessus de leurs têtes, comme si la tragédie qu'ils ont vécue les hantait. Wu Lian se demande ce que deviennent les défunts. À la fin, lorsqu'elle est assise dans la salle de classe et étudie la trajectoire des ondes lumineuses, la clarté revient, et l'espoir lui emboîte le pas. Elle poursuit sa vie avec une forme de légèreté regagnée.

Comment travaillez-vous avec votre directeur de la photographie, LIANG Zhongqiang ?

Après de nombreuses années de collaboration, notamment sur *Lili toute seule*, LIANG Zhongqiang et moi partageons un lien profond et une sensibilité commune en matière d'esthétique et de narration visuelle. Nous avons eu de nombreuses conversations au sujet du rôle de la lumière et de l'ombre dans le film. Il ne s'agit pas seulement de choix esthétiques, mais aussi de choix émotionnels – chaque personnage porte ses propres blessures, et la lumière devient une manière de les révéler ou de les dissimuler.

Il était essentiel pour moi que le film soit habité par une certaine beauté. J'avais le sentiment de le devoir à Wu Lian, qui est meurtrie, mais aussi profondément forte et solaire. La beauté de

l'image devait l'accompagner et, d'une certaine manière, rendre hommage à sa résilience. Je recherchais une forme de grâce dans chaque scène. Mon directeur de la photographie possède une intuition très sûre pour capter et faire émerger cette grâce.

Nous avons travaillé principalement avec la lumière naturelle, passant de la nature à la ville, des espaces domestiques intimes aux vastes espaces monotones de l'usine, et laissant à chaque lieu sa propre atmosphère. Le film est traversé par une grande diversité de paysages – géographiques autant qu'émotionnels – et la lumière en devient le fil conducteur.

Comment avez-vous pensé votre mise en scène et la palette colorimétrique du film ?

Le film se déploie de manière très intime, comme si nous faisons l'expérience du récit de Wu Lian à ses côtés. Le spectateur n'est jamais autorisé à en savoir ou à éprouver davantage qu'elle. Ce principe a guidé toute la mise en scène.

Au début, nous nous trouvons dans un univers innocent, peuplé de nature, de lumière solaire et de végétation luxuriante. La caméra s'y déplace avec davantage de liberté. Puis, au fil du récit, une forme de retenue s'installe progressivement.

Je voulais que la caméra s'adapte aux espaces, à l'image de Wu Lian elle-même. À mesure qu'elle passe d'un environnement à un autre, la mise en scène évolue avec elle, reflétant à la fois les paysages physiques et émotionnels qu'elle traverse.

J'ai abordé chaque décor de manière intuitive, la caméra s'adaptant à tous ces espaces comme le fait Wu Lian elle-même, contrainte de changer sans cesse de lieu de vie.

Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont la lumière, la couleur et la texture peuvent exprimer ce qui reste tu ; comment la vie intérieure des personnages peut être ressentie à travers leur environnement.

Concernant la couleur, j'ai travaillé en étroite collaboration avec XING Jun, une cheffe décoratrice très talentueuse. Chaque personnage était associé à une palette spécifique liée à son

monde intérieur. La jeune fille, par exemple, porte toujours une touche de rouge – qui évoque le sang, mais aussi une forme d'énergie vitale. La deuxième mère, quant à elle, est entourée de verts, de jaunes et de bruns, traduisant sa présence ancrée et nourricière.

Comment avez-vous choisi vos interprètes, notamment cette petite fille étonnante, CAO Ruofan ?

Nous avons passé beaucoup de temps à la chercher. Je ne voulais pas d'une enfant actrice formée, mais un visage nouveau, quel qu'un d'encore vierge, capable d'exister naturellement face à la caméra. Lorsque j'ai rencontré CAO Ruofan, cela a été immédiat. Sa présence est instinctive, très naturelle. J'ai choisi de ne pas lui donner le scénario, afin qu'elle n'anticipe jamais ce qui allait se passer et reste pleinement dans l'instant. Je l'ai guidée pas à pas, et elle n'a cessé de me surprendre.

LI Gengxi, qui incarne Wu Lian à l'adolescence, apporte une autre forme de profondeur. Elle possède une grande expérience et une vraie sensibilité, et il a été très facile de travailler avec elle. Nous nous comprenions instinctivement. La voir redevenir une adolescente a été particulièrement émouvant.

Avec SHEN Jiani qui joue la deuxième mère, la transformation a été presque instantanée. Dans son costume, elle était déjà le personnage. Il y a en elle une force, comme dans le rôle, une résilience née de la vie elle-même.

Pour le deuxième père, ZU Feng s'est imposé comme une évidence. C'est un acteur très connu en Chine, et je sentais qu'il pouvait incarner avec beaucoup de finesse la fragilité du personnage et ses blessures intérieures. Il apporte au rôle une forme de ressentiment silencieux, mais aussi quelque chose de profondément humain et accessible. Sa présence est empreinte de vulnérabilité, et son regard témoigne d'une grande empathie.

Quelle pulsation souhaitiez-vous pour ce film ?

Comme pour *Lili toute seule*, j'ai tendance à travailler avec très peu de mots. Je suis attirée par un cinéma de la sensation, qui invite le spectateur à ressentir plutôt qu'à intellectualiser. J'essaie de ménager des espaces, en faisant confiance à ce qui reste tu, car cela peut être tout aussi puissant.

J'ai travaillé avec la monteuse française Tina Baz, et ensemble nous avons façonné le rythme du film. Nous avons opté pour des transitions relativement abruptes, afin de donner à éprouver la brutalité avec laquelle Wu Lian est déplacée d'une famille à l'autre. Ce sentiment de rupture est essentiel et le minimalisme permet de l'intensifier.

J'ai essayé de raconter l'histoire de la manière la plus simple possible, privilégiant souvent les plans-séquences. Cela crée également un espace plus organique, que les acteurs peuvent investir pleinement.

Comment avez-vous travaillé au son et à la musique ?

Le son est une composante essentielle – peut-être même la plus importante – de la postproduction pour moi. Je voulais qu'il soit réaliste, naturel, vivant et d'une grande précision, comme si nous étions pleinement immergés dans l'univers de Wu Lian.

Le film repose largement sur les sons d'ambiance, puisqu'il traverse différents paysages et régions, de la campagne et de la nature jusqu'à diverses villes. Chaque environnement possède sa propre texture sonore, que nous avons explorée et développée avec ma monteuse son, Emeline Aldeguer. Parfois, le son provient du monde extérieur; à d'autres moments, il reflète son monde intérieur. Nous avons également travaillé le design sonore afin de brouiller cette frontière.

Le travail avec le mixeur Stéphane Thiébaud et le compositeur Valentin Hadjadj s'est construit sur une compréhension profonde et partagée des besoins du film.

J'admire profondément le style minimaliste et intime de Valentin. Je souhaitais que la musique contienne une certaine opacité émotionnelle, qu'elle suggère les sentiments plutôt qu'elle ne les énonce, laissant ainsi au spectateur la possibilité d'y projeter les siens.

Nous avons souvent évoqué la notion d'« espace » au sein de la musique, la manière dont le silence et ses intervalles peuvent devenir des éléments actifs. La patience contenue dans ces espaces offre des respirations. Cette approche correspondait intimement au film, où les émotions sont souvent retenues ou non verbalisées. La musique n'a pas besoin de s'exprimer à voix haute; elle crée les conditions dans lesquelles le ressenti peut émerger en silence.





ZOU Jing

ZOU Jing est une scénariste-réalisatrice chinoise. Elle commence sa carrière par des documentaires pour la télévision et des publicités, avant de poursuivre son rêve de réaliser des films. Son premier court-métrage de fiction, *Duo Lili* (« *Lili toute seule* »), a été présenté dans plus de 80 festivals internationaux et a remporté de nombreux prix, parmi lesquels le prix Leitz du meilleur court-métrage à la Semaine de la Critique au festival de Cannes 2021 et le prix de la meilleure fiction au 69^{ème} festival international de Melbourne. Son premier long-métrage de fiction, *La deuxième fille*, est présenté en compétition à la Semaine de la Critique au festival de Cannes 2026.

LISTE ARTISTIQUE

LI Gengxi WANG Juan / WU Lian
SHEN Jiani DING Meishuang
ZU Feng WANG Weiqiang
CAO Ruofan LIN Juan / WANG Juan jeune

LISTE TECHNIQUE

Réalisation et scénario	ZOU Jing
Image	LIANG Zhongqiang
Décors	XING Jun
Montage	ZOU Jing, Tina BAZ
Costumes	LI Nan
Etalonnage	Yov MOOR
Son	Stéphane THIÉBAUT, Emeline ALDEGUER
Musique	Valentin HADJADJ
Coiffure maquillage	JIANG An, LIU Chuanhui
Production exécutive	Tyler PAN
Postproduction	Gaëlle GODARD-BLOSSIER, Amandine PY, Amanda NOHRBORG
Producteur.ice.s	WANG Yang, Didar DOMEHRI, CAO Xi
Production	Pure Light Films, Maneki Films, Memoria Films, Emei Film Group, Eagle Media
En coproduction avec	Arte France Cinéma
En association avec	Emei Movie Channel, Image Forestt, Pyramide Distribution, Cofinova 21, Ph Films
Avec la participation de	Arte France
Avec le soutien de	Aide aux Cinémas du Monde, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Institut français et de La Sacem
Ventes internationales	Pyramide International
Distribution France	Pyramide Distribution



PYRAMIDE
DISTRIBUTION