

“Un film empreint d’une poésie
sombre et de petits miracles.”

LIBÉRATION

“Puissant.”
CAHIERS DU CINÉMA

“Époustouflant. Un examen bru-
tal du colonialisme.”

SIGHT AND SOUND

TOMMY GUNS

UN FILM DE CARLOS CONCEIÇÃO



EUROPA
CINEMAS
Label Locarno
2022

AU CINEMA LE 29 JUILLET 2026

TOMMY GUNS

UN FILM DE CARLOS CONCEIÇÃO

PORTUGAL, ANGOLA, FRANCE
DUREE : 1H59

AU CINEMA LE 29 JUILLET 2026

DISTRIBUTION

Virginie Films
virginie@virginiefilms.com
06 99 34 14 85

Matériel presse disponible sur
www.virginiefilms.com

RELATIONS PRESSE

Hassan Guerrar
hassan.helegant@gmail.com
06 23 24 08 90

SYNOPSIS

Angola, 1974, treizième année de la guerre de libération : les Portugais fuient la colonie tandis que les groupes indépendantistes s'emparent peu à peu du territoire. TOMMY GUNS suit deux trajectoires : celle d'une jeune fille qui découvre l'amour et la mort en croisant un soldat portugais, et celle de soldats enfermés derrière un mur sans fin, contraints de fuir lorsque le passé ressurgit pour réclamer justice.

Le film propose une réflexion sur l'Histoire, la peur et la haine politique, et interroge la dimension cyclique du fascisme, toujours à l'œuvre aujourd'hui.





CARLOS CONCEIÇÃO

REALISATEUR

Carlos Conceição est né en Angola. Il se fait remarquer une première fois à Festival de Locarno en 2013 avec son court métrage «Versailles». Ses films courts «Goodnight Cinderella» et «Bad Bunny» sont présentés à Festival de Cannes, et son premier long métrage «Serpentarius» est salué après sa première au Berlinale Forum en 2019.

Son film d'horreur d'une heure, «Name Above Title» remporte le prestigieux Méliès d'Argent. Il termine actuellement un film de body horror consacré à la dysmorphie corporelle.



ENTRETIEN AVEC CARLOS CONCEIÇÃO

J'aime la structure du film, de la religieuse à la jeune fille, de la jeune fille au soldat, puis aux soldats. Quelle a été votre réflexion derrière cette construction ?

CC : Ça s'est fait naturellement. J'avais besoin de personnages qui me donnent différentes perspectives, afin de créer une sorte de fresque. On passe ainsi de moments en moments pour construire cette fresque, qui m'amène progressivement au retournement que vous avez mentionné. C'est presque comme si le véritable protagoniste était un ensemble de sentiments ou d'idées qui circulent d'une personne à l'autre.

Vous êtes né en Angola et vous avez déménagé à Lisbonne en 2002. Il est intéressant de voir que ce film commence aussi en Angola et se termine à Lisbonne.

CC : Mon ami António Gonçalves, qui a co-monté le film avec moi et qui était également partenaire de production chez Mirabilis, m'a dit un jour qu'il pensait que le film était peut-être inconsciemment autobiographique. À la fin de mon séjour en Angola, je voulais vraiment partir. J'apprenais l'anglais en sachant que je voulais étudier le cinéma, et j'étais impatient de rejoindre une école de cinéma. J'étais malheureux, mal à l'aise, et je voulais m'en aller. António disait que le mur représentait peut-être ce combat intérieur, mais ce n'est que ma perspective personnelle. J'aime penser que beaucoup de gens ont ressenti cela et ont traversé ce type de transition.





Vous commencez et terminez le film avec des femmes, tandis qu'au milieu du film, l'attention semble portée sur les hommes...

CC : Je ne pense pas que le film soit dominé par les hommes. Il est plutôt toujours lié à l'idée de la mère patrie, que l'on voit incarnée par les femmes au début et à la fin. Au milieu, on est dans une forme d'abstraction, car ces soldats sont en quelque sorte des orphelins. Il y a donc une figure féminine qui incarne cette idée de la mère patrie et crée un pont entre la première et la dernière femme.

Le film joue avec certains codes de genre. Quelle est votre vision du genre dans le cinéma d'auteur ?

CC : J'ai emprunté certains éléments de genre pour exprimer ce que je voulais dire. Je cherchais à formuler une réflexion fictive sur le nationalisme. Les éléments de genre incarnent, pour moi, les mêmes fantômes ou les mêmes manques que ceux d'une observation objective du nationalisme. C'est une manière de donner chair à une idée à travers des codes cinématographiques — ce que je considère comme l'astuce du cinéma de genre, en particulier du cinéma d'horreur. C'est une incarnation d'idées plus vastes.

L'idée de la mère patrie et de la maternité est liée à celle de la mère absente, un thème également présent dans vos autres films. Qu'est-ce qui vous fascine dans ce motif ?

CC : La plupart de mes films parlent de personnages masculins en pleine construction, dans un passage vers l'âge adulte, quel que soit leur moment de vie. L'absence de la mère, la menace de sa disparition, représente pour moi une vulnérabilité ultime. C'est un matériau très riche. Dès que l'on parle de vulnérabilité, on peut explorer de nombreuses directions.

Pouvez-vous nous parler du lieu de tournage des casernes ? Où avez-vous filmé cette partie ?

CC : Nous avons tourné au Portugal, dans un champ de tir militaire, une zone immense appartenant à l'armée. Le paysage présente de nombreuses similitudes avec le sud de l'Angola et de l'Afrique australe, notamment la végétation, les reliefs et la couleur de la terre. Nous y avons donc construit notre décor.



Avez-vous ressenti l'ironie de tourner un film sur le colonialisme en Angola dans une base militaire au Portugal ?

CC : Oui, c'est ironique. Mais au Portugal, l'utilisation de terrains militaires est gratuite, ce qui en fait souvent une option pour les tournages. L'armée collabore fréquemment avec des productions cinématographiques.

Si je reconnais une influence, j'essaie de m'en éloigner volontairement. Être cinéphile, c'est absorber énormément de choses presque malgré soi.

Le son est un élément très fort dans votre film. Quelle était votre approche du design sonore ?

CC : J'ai aussi étudié le design sonore en école de cinéma. Le son est, d'une certaine manière, l'âme du film. La photographie serait l'esprit, et le son le cœur. Le son concerne tout ce que l'on ne voit pas : il permet de suggérer des éléments absents de l'image. On peut ainsi créer de nombreuses couches sonores, bien plus que ce que l'image permet.

Vous avez travaillé dans différents formats audiovisuels, comme les clips ou les installations vidéo. Chaque format implique-t-il une expression différente ?

CC : L'expression reste l'expression, et le récit reste le récit. Les histoires ont simplement des tailles différentes. J'ai fait un film de 59 minutes parce que c'était la durée nécessaire. Pour une histoire comme celle-ci, un format long s'impose, car il y a beaucoup à dire. Mais certaines histoires tiennent en 15 ou 20 minutes. Je préfère les formats courts, mais ils sont plus difficiles à maîtriser. Réduire un récit tout en le rendant cinématographique laisse peu de place si l'on est préoccupé par l'information. Et comme mes idées ne peuvent pas être racontées uniquement de manière abstraite, j'ai besoin d'un terrain de jeu pour transmettre des informations. C'est pourquoi les courts métrages sont plus complexes pour moi.







Vous utilisez souvent des éléments de fantômes, de zombies ou de surnaturel. Dans ce film, ils semblent incarner le passé qui revient réclamer la terre ?

CC : Dans ce film, les fantômes sont les révolutionnaires morts. Je les fais revenir d'entre les morts pour leur redonner une voix et une possibilité de rédemption. C'est ce qu'ils recherchent : une forme d'accord réparateur avec les soldats.

On ressent une forte aliénation et un sentiment d'enfermement dans le film.

CC : Quand je repense à mes premiers courts métrages, ils parlent tous de personnages enfermés dans un lieu isolé, coupés du monde, volontairement ou non. Je me demande s'ils n'exploraient pas déjà cette idée d'aliénation à la réalité, qui devient plus évidente dans Tommy Guns. Ce sentiment d'éloignement du réel et du présent est transmis aux personnages.

Mes cinéastes préférés sont des classiques comme Akira Kurosawa, Raoul Walsh, les mélodrames des années 1940 et 1950, et Hitchcock. Ce ne sont pas des influences directes, car je cherche toujours ma propre manière de m'exprimer. Si je reconnais une influence, je fais en sorte de m'en éloigner. Être cinéphile, c'est avoir absorbé énormément de choses.

L'apparition d'une femme dans la caserne semble être un élément déclencheur...

CC : C'est un moment de transition dans le film. On comprend progressivement que ces personnages ont très peu de contacts avec d'autres personnes, et encore moins avec des femmes. L'arrivée de quelqu'un de l'extérieur leur offre une perspective nouvelle. Le fait qu'il s'agisse d'une femme d'une trentaine ou quarantaine d'années évoque pour eux l'image de leur mère, qu'ils n'ont pas vue depuis longtemps, comme on le découvre ensuite. Mon idée était de créer une dualité entre désir sexuel et tendresse maternelle, dans une sorte d'état de transe. Cela permet de donner à ce personnage une dimension de beauté qui dépasse l'image initiale d'une travailleuse du sexe. Pour moi, elle n'en est pas une : elle est une héroïne de tragédie grecque, comme Électre ou Hélène de Troie, une figure qui apporte la lumière dans une faille du monde.

LISTE ARTISTIQUE

João Arrais

Anabela Moreira

Gustavo Sumpta

Miguel Amorim

João Cachola

Ivo Arroja

Vicente Gil

Sílvio Vieira

Diogo Nobre

André Cabral

Ulé Baldé

LISTE TECHNIQUE

Scénariste / Réalisateur

Carlos Conceição

Directeur de la photographie

Vasco Viana

Monteur

António Gonçalves

Ingénieur du son

Rafael Cardoso

Mixeur son

Xavier Thieulin

Chef décorateur

Artur Pinheiro

Créatrice de costumes

Patrícia Dória

Maquillage

Márcia Lourenço

Maquillage effets spéciaux

Oldskull FX - João Rapaz

Scripte

Inês Garcia-Marques

Chef décorateur

Artur dos Reis

Assistants réalisateurs

Paulo Belém

José Rito

Directeurs de production

Paula Ribas

Frederico Mesquita

Directrice de production exécutive

Carolina Ribeiro

Producteurs

Leonor Noivo

João Matos

Luisa Homem

Pedro Pinho

Susana Nobre

Tiago Hespanha

Producteurs associés

Margarida Ventura

Carlos Conceição

Coproducteurs

Virginie Lacombe

Arnaud Quesada