

NYON, 20-27 AVRIL 2012



**VISIONS
DU RÉEL**
FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA
WWW.VISIONSDUREEL.CH

VISIONS DU RÉEL

**NYON, 20-27 AVRIL 2012
FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA
VISIONSDUREEL.CH**

LES TÊTES ET LES MAINS PENSANTES ET AGISSANTES

DIRECTION

Luciano Barisone, directeur
Philippe Clivaz, secrétaire général
Brigitte Morgenthaler, responsable
communication et partenariats
Gudula Meinzolt, responsable
Doc Outlook-International Market

ADMINISTRATION

Philippe Clivaz
Ekaterina Vytchegzhanina,
assistante administrative
Taly Nyffeler-Sadras,
recherche de fonds

COORDINATION DU PROGRAMME

Alice Moroni
Caroline Gudinchet, assistante
Julie Cailleau, responsable
délégations films
Fanny Spindler, assistante du directeur
pendant le festival

COMITÉ DE SÉLECTION, RÉDACTION DES ARTICLES DU CATALOGUE, FORUM, ATELIERS ET DÉBATS

Luciano Barisone
Jenny Billeter
Alessia Bottani
Carlo Chatrian
Emmanuel Chicon
Giona A. Nazzaro

MODÉRATEURS DE DÉBATS ADDITIONNELS

Jasmin Basic
Emilie Bujes
Paolo Moretti

CONSULTANTS

Marta Andreu Muñoz, Espagne,
Portugal, Amérique du Sud
Paolo Bertolin, Asie-Pacifique
Marina A. Drozdova, Russie
Barbara Lorey de Lacharrière,
Inde et Bangladesh
Tanja Meding, USA

FOCUS BOSNIE-HERZÉGOVINE

Rada Šešić

PORT FRANC

Marie-José Mondzain
Laurent Roth

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Brigitte Morgenthaler
Pauline Lalondrelle, assistante
communication & content manager web
Catherine Muller, assistante événements

SERVICE DE PRESSE

Jean-Yves Gloor
Thomas Gloor, assistant

PRODUCTION EXÉCUTIVE

Anne Bory
Chloé Besse, assistante
Frédérique Leresche,
responsable caissiers
Jean-Pierre Gilliéron,
responsable caisses
Victor Teta, best-boy

COMPTABILITÉ

Martine Gilliéron

DOC OUTLOOK-INTERNATIONAL MARKET

Gudula Meinzolt
Aimée Papageorgiou, coordination
Stéphane Morey, stagiaire
Sarah Studer, assistante accueil
Céline Grocq, assistante accueil
Sebastiano Conforti, digitalisation
Media Library
Dominique Feyer, développement
Media Library, tree, Lausanne

ACCUEIL

Mireille Vouillamoz, hospitalité
Karin Wechsler, coordination
des transports
Mourad Moussa, accréditations
et accueil
Jennifer Siegrist, assistante accueil
Gabriel Tejedor, assistant accueil

SÉANCES SCOLAIRES

Caroline Gudinchet

SECRÉTAIRES DES JURY

Vania Aillon
Zoya Anastassova
Mi-Yun Park
Aurélie Pernet (étudiante HEAD)
Ysaline Rochat

COORDINATION CATALOGUE & PROGRAMME

Ysaline Rochat

TRADUCTION CATALOGUE

BMP Translations, Bâle
Catherine Lang
Astrid Schmidlin
Susan Worthington

TRADUCTEURS FESTIVAL

Paul Belle
Aurélie Flachaire
Alex Pflingsstagg
Reto Schlegel

**INDENTITÉ VISUELLE,
GRAPHISME ET COMPOSITION**

Bontron & CO SA, Genève
Yashka Steiner, Marie-Claude Hefti,
Simone Kaspar de Pont, David Facchin,
Fred Pesse

IMPRIMERIE

SRO-Kundig, Genève

**INFORMATIQUE ET
SITE INTERNET**

Philippe Lopatka, Pumpkin, Nyon
Dominique Feyer, développement web,
tree, Lausanne

PHOTOGRAPHES DU FESTIVAL

Miguel Bueno
Thierry Kleiner

**CAPTATIONS VIDÉO, MONTAGE,
NUMÉRISATION**

Etudiants de l'ECAL sous la direction
de Benoît Rossel:
Grégory Casares
Filippo Demarchi
Leo Haddad
Josua Hotz
Karolina Kula
Malika Pellicoli
Myriam Rachmuth
Mélanie Rappo
Julia Sangnakkara

DIRECTION TECHNIQUE

Thomas Hempler, Mik Clavet

TECHNICIENS

Mathilde Birens de Haan
Pascal Burri
Nicolas Ducret
Carole Favre
Pascal Francfort
Christophe Gauthiez
Alex Gerenton
Alain Guignard
Mauro Pin
Nicolas Roulin
Julien Talpain

TECHNICIEN SON

Manuel Ducosson
Nicolas Ducret

CONCEPTION LUMIÈRE

Rodrigue Armantrading
Maxence Chamoux
Roger Melo

PROJECTIONS

Piero Clemente, responsable
Massimo Bombelli
Régis Jeannotat
Yves Mermoud
Christian Saccoccio
Marco Stefani
Fanny Visser

**VÉRIFICATIONS ET
CIRCULATION COPIES**

Mia De Smet

NETTOYAGES

Gyltène & Fadil Sylaj

SOUS-TITRAGE

Raggioverde Sottotitoli, Roma
Barbara Bialkowska, responsable
Thierry Bouscayrol
Luca Caroppo
Serena Coppola
Marie Chevassut
Chloé Christou
Alexander Craker
Émilie Duffour
Suzanne Dufur
Pierre Fournier
Ruth Harding
Lucie Leprêtre
Fabien Pintrand
Sarah Rochette
Brune Seban
Diana Vandeville
Véronique Van Geluwe

**MATÉRIEL TECHNIQUE
ET DE PROJECTION**

Aluchel
BATES Sarl
Bontron & Co.
Challande & Fils SA
DK publicité
Eclairages copec Melo
Gerriets GmbH
Getaz Romang SA
Krueger Cie SA
Lumens8
Muller Jodag
Paléo
Rent4 Car
Securitas SA
Serrurerie la Licorne
Tegum
Transports Jacques Gautier
Ultraza
Weberfloors AG

**MATÉRIEL DE TRADUCTION
SIMULTANÉE**

Lumens8, Genève

RESTAURATION

Restaurant et Bar du Réel:
Kukabar, Alain Kallenbach et son
équipe, Bussigny
Bar du Théâtre de Marens:
VS GlobSolutions Sàrl, Solutions
Gastronomiques, Nicolas Vanhuys,
Pascal Clivaz et leur équipe, Nyon

BAR À L'USINE À GAZ

Le personnel et les bénévoles
de l'Usine à Gaz

COLLABORATIONS**TOUS AZIMUTS**

Christian Gobat, Chef de service, Administration générale, Ville de Nyon
 Véronique Preti, Secrétaire municipale adjointe, Ville de Nyon
 Eddy Vuille-dit-Bille, Cheffe d'office, Affaires juridiques, Ville de Nyon
 Michel Piguet, Chef de service, Affaires sociales, éducation et jeunesse, Ville de Nyon
 Patrik Troesch, Chef de service, Architecture et bâtiments, Ville de Nyon
 Martine Tellier, Service des bâtiments, Ville de Nyon
 Pierre-Yves Corthésy, Chef de service, Défense incendie et secours, Ville de Nyon
 Yvonne Winteler, Cheffe de service, Informatique et population, Ville de Nyon
 Monique Voélin, Cheffe de service, Culture, Ville de Nyon
 Sarah Huber, Cheffe de service, Énergie et développement durable, Ville de Nyon
 Sébastien Chenuz, Chef de service, Finances, Ville de Nyon
 Naïma Mameri Khat, Cheffe d'office, Mobilité, Ville de Nyon
 Philippe Seiler, Chef de service, Police, Ville de Nyon
 Stéphane Dessarzin, Service de Police, Ville de Nyon
 Christian Gilgen, Adjoint Chef de service, Ville de Nyon
 Claude Alain Burki, Chef de service, Ressources et relations humaines, Ville de Nyon
 Daniel Grüninger, Chef de service, Services industriels, Ville de Nyon

Daniel Perrin, Chef de service ad. intérim, Service industriels, Ville de Nyon
 Romain Bonacorsi, Services industriels, Ville de Nyon
 Christophe Huybrechts, Chef de service, Sports, manifestations et maintenance, Ville de Nyon
 Yannick Grivel, Office des sports et manifestations, Ville de Nyon
 François Menthonnex, Chef de service, Travaux et environnement, Ville de Nyon
 Bernard Woefra, Chef de service ad. intérim, Urbanisme, Ville de Nyon
 Hugues Rubattel, Chef de service, Espaces verts et forêts, Ville de Nyon
 Jean-Pierre Tercier, Service des espaces verts, Ville de Nyon
 Sandra Spencer, relectrice
 Jacques Hanhart, Hanhart Electricité, Nyon
 Philippe Lopatka, Pumpkin Sàrl, Nyon
 Paulo Filipe informatique, Nyon
 Sandra Spencer, relecture textes anglais

RELAIS ET INFORMATEURS

Fabiane Alves, Casa de Cinema de Porto Alegre, Brazil
 Ulla Aspgren, The Swedish Film Institute, Stockholm
 Sascha Ayoub, Dox Box, Damascus
 Ori Bader, Cinephil, Tel Aviv
 Lionel Baier, ECAL, Lausanne
 Jérôme Baron, Festival des Trois Continents, Nantes
 Julia Basler, German Films, Munich
 Hermann Barth, cinepur film promotion, München
 Christian Baute, Paris
 Madeleine Bélisle, ONF, Montréal
 Sally Berger, MOMA, New York
 Bernardo Bergeret, INCAA, Buenos Aires

Chicca Bergonzi, Cinémathèque Suisse, Lausanne
 Bruno Bettati, Cinema Chile, Santiago
 Graziella Bildesheim, MAIA Workshops, Rome
 Catherine Bizern, Etreuves, Belfort
 Zdenek Blaha, East Silver, Prague
 Anaëlle Bourguignon, FID Marseille
 Pablo Briseño Galván, Imcine, Mexico City
 Sabrina Brocal, SWISS FILMS, Zurich
 Fleur Buckley, British Film Institute, London
 Marcelo Céspedes, DocBas, Buenos Aires
 Lydia Chagoll, Bruxelles
 Irène Challand, RTS, Genève
 Paulo de Carvalho, Autentika Films, Tübingen
 Marie-Anne Campos, G.R.E.C., France
 Paola Castillo, Chile Doc, Santiago
 Yvonne Dalton, Cinephil, Tel Aviv
 Erja Dammert, DocPoint, Helsinki
 Claas Danielsen, DOK Leipzig, Leipzig
 Christian De Schutter, Flanders Image, Bruxelles
 Heino Deckert, Deckert Distribution, Leipzig
 Marie-Sophie Decout, EURODOC, Montpellier
 Arnaud des Pallières, Paris
 Katharina Dufner, ZDF, Mainz
 Anna Escoda, CCCB, Barcelone
 Kevin Jerome Everson, New York
 Sean Farnel, Hot Docs, Toronto
 Johann Feindt, Berlin
 Simon Field, Illuminations Film, London
 Sandro Fiorin, FiGa Films, Los Angeles
 Tine Fischer, CPH:DOX, Copenhagen
 Elena Fortes, Ambulante Film Festival, Mexico City
 Eric Franssen, WBI, Bruxelles
 Asako Fujioka, Yamagata Intl

Documentary Film Festival, Tokyo	Tatiana Leite, São Paulo	Marja Pallassalo, The Finnish Film Foundation, Helsinki	Claudia Triana De Vargas, Proimagines, Bogotá
Héctor Gálvez, Lima	Artur Liebhart, Planete Doc Review, Varsovie	Jean-Pierre Rehm, FID Marseille	Daniel Waser, Zürcher Filmstiftung, Zurich
Marie Ganichaud, Les Films du balibari, France	Manuel Llamas Antón, ICAA, Madrid	Luciano Rigolini, ARTE France Paris	Christof Wehmeier, Icelandic Film Centre, Reykjavik
Thierry Garrel, Paris	Catherine Loumède, SODEC, Montréal	Mariette Rissenbeek, German Films, Munich	Katarzyna Wilk, Krakow Film Foundation, Krakow
María Aurelia Garzón Polanco, Imcine, Mexico City	Anne-Marie Luccioni, EURODOC, Montpellier	Jan Rofekamp, Transit Film, Montréal	Constantin Wulff, Vienne
Ricardo Giraldo, Ambulante Film Festival, Mexico City	Wakai Makiko, Yamagata Intl Documentary Film Festival, Tokyo	Benoît Rossel, ECAL, Lausanne	Luis González Zafferoni, Doc Montevideo, Montevideo
Anna Glogowski, DocLisboa, Lisbonne	Frédéric Maire, Cinémathèque Suisse	Lydia Rossner, D-Movies, Berlin	Iliana Zakopoulou, Greek Film Centre, Athènes
Keith Griffith, Illuminations Film, London	Helvecio Marins, Belo Horizonte	Ina Rossow, Deckert Distribution, Leipzig	...et d'autres personnes et institutions encore, toutes chaleureusement remerciées.
Hedy Graber, Pour-cent culturel Migros, Zurich	Corinna Marschall, Media Desk Suisse	Paul Rozenberg, Zadig Productions, Paris	
Maëlle Guenegues, Cat & Docs, Paris	Fernand Melgar, Lausanne	Flor Rubina, Chile Doc, Santiago de Chile	
Ann-Lyse Haket, SODEC, Montréal	Josué Méndez, Lima	Sara Ruster, The Swedish Film Institute, Stockholm	
Sonja Henrici, Scottish Documentary Institute, Edinburgh	Boris Miramontes Huet, Centro de Capacitación Cinematografica, Mexico City	Roxanne Sayegh, RIDM, Montréal	
Christine Hille, DOK Leipzig, Leipzig	Madeleine Molyneaux, Picture Palace Pictures, United States	Daniel Saltzwedel, Medienboard Berlin Brandenburg, Berlin	
Marek Hovorka, Jihlava Documentary Film Festival, Prague	Luciano Monteagudo, DocBas, Buenos Aires	Samir, Dschoint Ventschr Filmproduktion AG	
Anita Hugi, SRF, Zurich	Raquel Monteiro, Cinéma do Brasil, Rio de Janeiro	Sonja Scheider, Bayerischer Rundfunk, Munich	
Lisa Humbert-Droz, Humbert Partner AG, Bern	Carlos Muguiro, Barcelone	Ilo von Seckendorff, Dok Leipzig	
Claire Jäger, Screen Australia	Olivier Müller, Office Fédéral de la Culture, Berne	Micha Schiwow, SWISS FILMS, Zurich	
Peter Jäger, Autlook Filmsales, Vienne	Maida Muminovic, Mediacentar Sarajevo, Bosnia & Herzegovina	Lucas Schmidt, ZDF, Mainz	
Joël Louis Jent, Dschoint Ventschr Filmproduktion AG, Switzerland	Shirin Naderi, Documentary & Experimental Film Center, Tehéran	Katriel Schory, Israeli Film Fund, Tel Aviv	
Diana Karklin, Rise & Shine, Berlin	Patrice Nezan, Les Films du Présent, Paris	Martin Schweighofer, AFC, Vienne	
Harutyun Khachatryan, Golden Apricots International Film Festival, Erevan	Nina Numankadic, Doc Alliance, Prague	Hanne Skjødt, EDN, Copenhague	
Katrin Kiilgaard, Filmkontakt Nord, Copenhague	Martine Saada, ARTE France, Paris	Ines Skrbic, Taskovski Films, London	
Michel Klein, Les Films Hatari, France	Mikael Opstrup, EDN, Copenhague	Maria Stergiou, SWISS FILMS, Zurich	
Stefan Kloos, Rise & Shine, Berlin	Céline Païni, Les Films d'Ici, Paris	Christian Ströhle, Bern	
Anne-Marie Kürstein, Danish Film Insitute, Copenhague	Jean Perret, HEAD, Genève	Irena Taskovski, Taskovski Films, London	
Elise Labbé, ONF, Montréal	Cristina Prado Arias, Imcine, Mexico City	Elma Tataragic, Association of filmmakers of Bosnia&Herzegovina	
Serge Lalou, Les Films d'Ici, Paris	Finlay Pretsell, Scottish Documentary Institute, Edinburgh	Kristina Trapp, EAVE, Luxembourg	
Claudia Landsberger, Eye Film Institute, Amsterdam	Jana Ptackova, Doc Alliance, Prague	Jean-Michel Trèves, JMT Films Distribution, Tel Aviv	

COMITÉ DU FESTIVAL

Présidents d'honneur: Gaston Nicole,
Jean Schmutz
Président: Claude Ruey*
Vice-Président: Jérôme Bontron*
Responsable financier:
Yvan Quartenoud*

Andreas Bachmann-Helbling
Pierre-Yves Borgeaud
François Bryand
Heinz Dill
Dieter Fahrer
Christine Ferrier*
Mario Fossati
Stéphane Goël*
Thierry Hogan
Nejib Jaouadi
Olivier Thomas
Monique Voélin
Yann-Olivier Wicht

*membres du bureau du comité

COMITÉ D'HONNEUR

Alain Berset, Conseiller fédéral – Chef
du Département fédéral de l'Intérieur
Pascal Broulis, Président du Conseil
d'Etat du Canton de Vaud
Hansjörg Walter, Président du Conseil
national
Hans Altherr, Président du Conseil
des Etats
Jean-Robert Yersin, Président du
Grand Conseil du Canton de Vaud
Daniel Rossellat, Syndic de Nyon
Anne-Catherine Lyon, Conseillère
d'Etat – Cheffe du département
de la formation, de la jeunesse et de
la culture du Canton de Vaud

Felix Gutzwiller, Conseiller aux Etats,
Président de la commission de la
science de l'éducation et la culture
du Conseil des Etats
Christian Wasserfallen, Conseiller
national, Président de la commission de
la science de l'éducation et la culture
du Conseil national
Géraldine Savary, Conseillère aux Etats,
Vice-présidente de la Commission de la
science, de l'éducation et de la culture
Guy Parmelin, Conseiller national
Olivier Feller, Conseiller national
Christian Pühr, Président du Conseil
communal de Nyon
Olivier Mayor, Municipal de la culture –
Président de la commission des affaires
culturelles, député
Gérald Crétegny, Président du Conseil
Régional, député
Dragana Kremenovic-Kusmuk,
Chargée d'Affaires a.i.
Ambassade de Bosnie-Herzégovine
auprès de la Confédération suisse
Elisabeth Baume-Schneider, Ministre
de la République et canton du Jura,
Présidente de la Commission fédérale
du cinéma
Michèle Bergkvist-Rodoni, Responsable
Prévoyance Groupe Mobilière
Dominique Freymond, Vice-président
du conseil d'administration de La Poste
Suisse
Jürg Bucher, Directeur général de
La Poste Suisse
Roland Dapples, Président de la
Société vaudoise d'aide sociale et
culturelle de la Loterie Romande
Daniel Loup, Membre du Comité de
Direction du Groupe Mobilière
Raymond Lorétan, Président de
la SRG SSR

Gilles Marchand, Directeur RTS
Martin Dahinden, Directeur de la
Direction du développement et de
la coopération
Jean-Frédéric Jauslin, Directeur de
l'Office fédéral de la culture
Brigitte Waridel, Cheffe du service des
affaires culturelles du Canton de Vaud
Mario Annoni, Président Pro Helvetia
Thierry Béguin, Président de la
Fondation romande pour le cinéma
Claude Champion, Cinéaste et
Président de la SSA – Société Suisse
des Auteurs
Bea Cuttat, Présidente de l'Association
Suisse du Cinéma d'Art
Christian Frei, Président de l'Académie
Suisse du cinéma
Josefa Haas, Présidente de
SWISS FILMS
Kaspar Kasics, Président de
l'Association suisse des scénaristes
et réalisateurs de films
Pius Knüsel, Directeur de Pro Helvetia
Gottfried Langenstein, Vice-président
ARTE Deutschland TV
Lili Nabholz, a. Conseillère nationale,
Présidente de Suissimage
Clara Rousseau, Directrice
TV5MONDE FBS
Marc Wehrli, Président de la
Cinémathèque suisse

Ils veulent en avoir plein les yeux.

Tom: documentaire, **Roger:** film d'action,
Anna: film romantique

**Notre engagement en faveur du cinéma: pour les clients
les plus exigeants du monde.**

Concours: www.poste.ch/filmfestival

Sponsor principal de Visions du Réel Nyon

LA POSTE 

ÉDITORIAL

PAR LUCIANO BARISONE, DIRECTEUR VISIONS DU RÉEL

Un jour ou une nuit. Un espace et un temps déterminé. Des figures bougent devant nos yeux. Nous en percevons les formes, les couleurs, les sons, les odeurs. Si on s'approche, le toucher nous donne des informations plus concrètes. Nos sens captent la réalité qui nous entoure et à laquelle nous-mêmes nous appartenons. Ils transmettent au cerveau les éléments perçus. Une image se forme. Une image qui n'a pas de son, ni d'odeur, ni de consistance tactile. Mais qui en conserve la mémoire. Ce qui nous entoure et qui nous englobe a aussi une place à l'intérieur de nous. Comme dans un jeu de miroirs, on connaît et on se reconnaît.

Un jour ou une nuit, dans un autre espace, dans un autre temps. D'autres figures bougent devant nos yeux. Pas d'odeur ni de perception tactile. Mais les formes, les couleurs, les sons, le temps dans lequel ils se manifestent, sont les mêmes que ceux qui résident dans notre mémoire. La vie archivée reprend forme. Un autre jeu de miroirs a lieu. Encore une fois, on connaît et on se reconnaît. Au début, ça se passait devant un feu, dans la froide et humide obscurité d'une caverne. Les hommes de retour de la chasse, les femmes après avoir récolté les fruits de la terre, les enfants avec leurs jeux, les vieux avec leur mémoire et leur expérience, tous racontaient des histoires vécues. Autour d'eux, des ombres s'agitaient dans la faible lumière

de la caverne. Les corps ainsi projetés par le feu devenaient des figures imaginaires qui se mêlaient à la parole des conteurs.

Aujourd'hui nous ne sommes plus dans des cavernes, mais que nous soyons dans une salle obscure, devant un écran de télévision ou face à un ordinateur, c'est toujours le même jeu : un jeu de miroirs où l'image nous emporte, nous questionne, nous rappelle qui nous sommes.

C'est dans ce climat, dans cet état d'esprit, qu'un festival comme Visions du Réel a lieu. Des hommes et des femmes viennent avec leurs histoires, ils parlent du monde, de ce qui se passe, de ce qui nous affecte, de ce qui nous réjouit. Quelque fois leurs histoires nous concernent directement, d'autres pas. Souvent, elles anticipent ce qui pourrait arriver. Parfois, elles se replient sur le passé. Quelqu'un raconte la mémoire, quelqu'un d'autre un possible avenir. Les peines, les peurs, les douleurs prennent forme, mais aussi les espoirs, les désirs, les joies. Utopies et désillusions se croisent. On s'interroge sur le présent et l'avenir des hommes. L'autre est là. Je suis là. L'autre et moi, nous sommes la même personne.

L'homme change, l'homme est toujours le même. Tout passe et tout reste. Voici l'éternel cours de la vie, le défi de la transition à l'épreuve du monde.

Plus d'une centaine de films est là pour témoigner de cet état du monde. Avec le comité de sélection et les correspondants d'autres continents, nous avons choisi des sujets et des formes. Nous l'avons fait dans l'esprit qui caractérise notre Festival depuis son début, il y a plus de quarante ans, un esprit de défi et de découverte, de refus de la facilité et de toute convention, un esprit bien résumé par ces mots de Gertrude Stein : «Si on peut le faire, pourquoi le faire ?». Cet état d'esprit irrigue aussi bien les 110 films des sections compétitives que les œuvres des trois cinéastes Samir, Arnaud des Pallières et Kevin Jerome Everson, auxquels sont consacrés les ateliers de cette année, les réflexions philosophiques sur la liberté qui accompagnent les images de Port Franc, les témoignages de la Bosnie-Herzégovine d'après la guerre civile, les premiers pas des jeunes professionnels des écoles de cinéma, les aventures thérapeutiques d'un feuilleton de télévision, les discours sur l'utilisation créative des archives de cinéma, ou encore les collections de courts métrages sur la musique ou sur la persistance de la pensée de Jean-Jacques Rousseau dans la société contemporaine.

Cet état d'esprit a aussi ses critères : le respect des personnes filmées et du spectateur, la profonde implication du cinéaste dans son travail, la nécessité

du film en soi, l'originalité des projets, la cohérence entre le sujet choisi et la forme adoptée pour le représenter... et enfin le désir de concilier les exigences des professionnels avec celles d'un public plus vaste. A Visions du Réel, nous sommes convaincus que ce cinéma qui nous passionne est aujourd'hui la forme la plus originelle et en même temps la plus accessible d'art contemporain. Les films que nous vous présentons font penser, pleurer, rire. La pensée, les larmes et le rire ne sont pas le monopole d'une élite. Ils sont l'apanage de l'humanité.

LUCIANO BARISONE

EDITORIAL

VON LUCIANO BARISONE, DIREKTOR VISIONS DU RÉEL

Tag oder Nacht. Eine bestimmte Zeit, ein bestimmter Ort. Figuren bewegen sich vor unseren Augen; wir nehmen ihre Formen, Farben, Geräusche und Gerüche wahr. Wenn wir uns nähern, spüren wir sie auch konkret. Unsere Sinne erfassen die Realität um uns, wir sind Teil dieser Realität. Unsere Wahrnehmungen gehen in unser Gehirn ein. Ein Bild entsteht. Ohne Ton, Geruch oder taktile Eigenschaften, aber mit Erinnerungen verknüpft. Unsere Umwelt lebt auch in unserem Inneren. Wie zwischen zwei Spiegeln kennen und erkennen wir uns.

Tag oder Nacht in einem anderen Raum, einer anderen Zeit. Andere Figuren bewegen sich vor unseren Augen; Geruch und taktile Eigenschaften fehlen. Formen, Farben und Geräusche existieren aber im Zeitverlauf und decken sich mit unseren Erinnerungen. Das gespeicherte Leben erwacht zum Leben. Und wieder stehen wir zwischen zwei Spiegeln und kennen und erkennen uns.

Am Anfang waren ein Feuer und eine kalte, feuchte und dunkle Höhle. Männer, zurück von der Jagd, Frauen, zurück vom Sammeln, Kinder mit Spielzeug, Greise mit Erinnerungen und Erfahrungen – alle erzählten von ihren Erlebnissen. An den Wänden tanzten die Schatten im schwachen Feuererschein. Im Schattenwurf lebten

Phantasiefiguren auf und gingen in die Erzählungen ein.

Heute sind wir den Höhlen längst entflohen – das Spiel aber ist das Gleiche, ob im Kinosaal, vor einem Fernseh- oder Computerbildschirm: Spiegelbilder entführen uns, stellen uns in Frage, erinnern uns an unser eigentliches Sein. In dieser Atmosphäre, in dieser Stimmung finden Festivals wie Visions du Réel statt. Männer und Frauen tragen ihre Geschichten bei, erzählen uns von der Welt und ihrem Lauf, von Berührendem und Erfreulichem. Manche Erzählungen treffen uns mitten ins Herz, andere nicht. Häufig nehmen sie Dinge vorweg, die geschehen könnten. Ab und an kommt die Vergangenheit ins Spiel. Jemand erzählt von Erinnerungen, ein anderer von einer möglichen Zukunft. Leid, Ängste, Schmerzen nehmen Form an, wie auch Hoffnung, Sehnsüchte und Freuden. Utopien und verlorene Illusionen kreuzen sich. Fragen zur Gegenwart und Zukunft des Menschen drängen sich auf. Dort ist der andere. Dort bin ich. Er und ich sind dieselbe Person.

Der Mensch ändert sich und bleibt immer derselbe. Alles vergeht, alles bleibt. Der Lauf des Lebens, im ewigen Wandel, unaufhaltsam.

Über 100 Filme dokumentieren hier den Lauf der Welt. In Zusammenarbeit mit der Auswahlkommission und

Korrespondenten von anderen Kontinenten haben wir Themen und Formate festgelegt, dies in dem Geist, der unser Festival seit seinem Anfang vor über 40 Jahren ausmacht: Herausforderung und Entdeckergeist, Verweigerung der bequemen Lösungen und Konventionen. Gertrude Stein hat prägnant formuliert, was uns prägt: «If you can do it, why bother?»

Die 110 Wettbewerbsfilme und die Werke der Regisseure Samir, Arnaud des Pallières und Kevin Jerome Everson in den diesjährigen Workshops, die philosophischen Gedanken zum Thema Freiheit bei den Bildern von Port Franc, den Zeugnissen aus dem Nachkriegs-Bosnien-Herzegowina, den ersten Schritten der Nachwuchsfilmer, den therapeutischen Abenteuern einer Fernsehserie, den Gesprächen zur kreativen Nutzung von Filmarchiven oder den Kurzfilmen zum Thema Musik beziehungsweise dem Nachleben des Gedankenguts von Jean-Jacques Rousseau in der heutigen Gesellschaft sind Zeichen dieser Einstellung.

Und diese Einstellung hat ihren eigenen Kanon: Respekt vor den Dargestellten und Zuschauern, Aufgehen des Filmers in seiner Arbeit, Notwendigkeit des Films an sich, die Originalität der Projekte, Übereinstimmung des Themas und der gewählten Darstellungsform... und der Versuch, die Ansprüche der

Filmwelt mit denen eines breiten Publikums zu vereinbaren. Visions du Réel ist Ausdruck der Überzeugung, dass unsere Passion, der Film, derzeit die originellste und zugleich zugänglichste zeitgenössische Kunstform darstellt. Die von uns vorgestellten Filme sind Denkanstoss und Anlass zum Lachen oder Weinen zugleich. Denken, Lachen und Weinen sind keiner Elite vorbehalten, sondern zutiefst menschlich.

LUCIANO BARISONE

EDITORIAL

BY LUCIANO BARISONE, DIRECTOR OF VISIONS DU RÉEL

One day or one evening. A particular time and place. Figures move before our eyes. We perceive their shapes, colours, smells, the sounds they make. If we get closer, the sense of touch provides more concrete information. Our senses grasp the reality of our environment, to which we ourselves belong. They transmit to our brain the things they perceive. An image forms. An image which has no sound component, no smell, no tactile consistency. But which preserves the memory of these things. Our environment, which contains us, also has its place inside us. As in a play of mirrors, we know and we recognize ourselves.

One day or one evening, another time and place. Other figures move before our eyes. No smell nor tactile impression. But the shapes, the colours, the sounds, the time in which they are manifested are the same as those lodged in our memory. Life stored away takes shape again. Mirrors again. Once again, we know and we recognize ourselves.

In the beginning, this would have happened around a fire, in the cold, damp darkness of a cave. The men back from hunting, the women who had gathered the fruits of the earth, the children with their toys, the old folk with their memories, would tell stories from their own experience. Around them, shadows flickered on the walls of the cave. The shapes of bodies projected by the fire

became imaginary figures which blended in with the words of the story-tellers. Today, we no longer live in caves, but whether we are in a darkened auditorium, sitting in front of a television set or gazing at a computer screen, the scenario is still the same: a play of mirrors in which the image catches us up, questions us, reminds us who we are.

It is in this climate, this state of mind, that a festival like Visions du Réel takes place. Men and women come with their stories, they speak about the world, what is happening, what affects us, what makes us happy. Sometimes their stories concern us directly, sometimes not. Often they anticipate what might happen. Sometimes they delve into the past. Someone tells us about a remembered event, someone else about a possible future one. Sufferings, fears, sorrows take shape, but also hopes, desires, joys. Utopias and disappointments rub shoulders. We wonder about the present and future of humanity. The Other is there. I am there. The Other and I, we are one and the same person.

Human beings change, human beings are always the same. Everything is passing and everything remains. This is the eternal flow of life, the challenge of change which nothing can prevent.

More than a hundred films bear witness to this state of affairs. With the selection committee and correspondents

from other continents, we have chosen subjects and their containers. We have done so in the spirit that has typified our Festival from the very beginning, more than forty years ago, a spirit of adventure and discovery, a refusal of glibness and convention, a spirit well summed up in the words of Gertrude Stein: "If you can do it, why bother?"

This state of mind runs through the 110 films selected for the competitive sections, as well as the works of the three filmmakers – Samir, Arnaud des Pallières and Kevin Jerome Everson – to whom we have devoted this year's workshops, the philosophical reflections on freedom that accompany the images of Port Franc, the personal accounts from Bosnia-Herzegovina reflecting the civil war in that country, the first attempts of young professionals attending film school, the therapeutic adventures of a television soap, the essays on the creative use of cinema archives, and the collections of short films on music or the relevance of the thought of Jean-Jacques Rousseau to contemporary society.

This state of mind also has certain criteria: respect for the persons featured in the films as for the viewer, the deep involvement of the filmmaker in his work, the need for the film, the originality of the project, the consistency between the subject chosen and the form adopted to

represent it... and finally the desire to reconcile the demands of professionals with those of a wider audience. At Visions du Réel, we are convinced that cinema, which we are passionate about, is now the most original and at the same time the most accessible form of contemporary art. The films we are presenting to you make people think, cry and laugh. Thoughts, tears and laughter are not the monopoly of an elite. They are part of the heritage of all humanity.

LUCIANO BARISONE

ÉDITORIAL

PAR CLAUDE RUEY, PRÉSIDENT VISIONS DU RÉEL

Voilà 43 années que Nyon accueille un festival international de cinéma, pour la 18^e fois sous l'intitulé de Visions du Réel. C'est dire que ce rendez-vous printanier du cinéma suisse et mondial, complété depuis quelques années par le marché du film Doc Outlook-International Market, est devenu une véritable institution. Son ancrage est bien assuré.

Car le Festival est soutenu aussi bien par l'Union européenne (programme Media) que par la Confédération, le canton de Vaud et la commune de Nyon. De même des sponsors ou des mécènes fidèles lui garantissent sa stabilité et son indépendance, qu'il s'agisse notamment de La Poste, de la Mobilière, de la SSR ou encore de la Loterie romande, pour ne citer que les principaux.

Fort de cet ancrage et de ce soutien, le Festival n'en devient cependant pas un « monument » figé pour autant. Il bouge, il se transforme, il se renouvelle. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que l'édition 2012 est placée sous le signe de la transition, transition qui se retrouve dans la diversité et la variété des films retenus ; une transition témoignant d'un monde en changement, d'un monde placé entre espoir et désespoir, entre utopies et désenchantements, entre résignation et indignation, entre rires et pleurs. C'est à cette diversité des points de vue, à cette liberté des expressions les plus diverses, que l'association Visions du

Réel s'attache à fournir les structures, les instruments et le cadre nécessaires à leur épanouissement. Et à faire ainsi du Festival un lieu d'échanges ouverts, une sorte de voix du monde.

2012 constitue la première édition 100% Luciano Barisone ! Car si notre nouveau directeur a, il est vrai, déjà conduit avec succès l'édition 2011, il l'a fait en étant encore pris par d'autres engagements, ce qui ne lui permettait pas d'être totalement présent durant toute l'année de préparation habituellement nécessaire pour un tel festival. 2012 est donc sa vraie première ! Et quelle première : pas moins de 3500 films ont été visionnés et analysés avant d'être sélectionnés sous son autorité. Une autorité de « monarque démocratique », comme il l'a lui-même avoué, en expliquant que si le cercle de travail fonctionne en équipe et dans le dialogue, il faut en fin de compte quelqu'un qui tranche et qui assume la responsabilité du choix. Ce qui nous permet de dire que s'il existe du cinéma d'auteur, il peut exister de même du festival d'auteur !

2012 constitue également un cru exceptionnel : 47 pays sont présents, 52 films sont des premières mondiales, 40 des premières internationales, 18 des premières européennes ou suisses. Sans compter les ateliers, les programmes de courts métrages, la section Port Franc consacrée au « Défi de la Liberté », le

focus sur la Bosnie-Hérzégovine, la forte présence du cinéma suisse ou encore les vidéos des jeunes élèves du Gymnase de Nyon...

La réussite d'un festival ne repose bien sûr pas sur le talent d'une seule personne, fût-elle exceptionnelle, mais elle est également le fruit de tout un travail d'équipe, qu'il s'agisse des membres de la direction restreinte, des membres du bureau et du comité, des collaborateurs temporaires qui viennent renforcer l'administration et la conduite du Festival ou encore des nombreux bénévoles sans lesquels le succès ne serait pas au bout du chemin. À toutes et tous, le président de Visions du Réel tient à dire d'ores et déjà sa reconnaissance.

Interrogé par la presse sur les critères de sélection des films retenus, Luciano Barisone déclarait qu'il avait placé en tout premier lieu le respect : le respect des personnes filmées, le respect des spectateurs. C'est à cette exigence forte de respect, si nécessaire à la vie en société, que Visions du Réel s'honore de contribuer cette année encore.

CLAUDE RUEY

19 FILMS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE, INTERNATIONALE OU EUROPÉENNE CONCOURANT AU GRAND PRIX DE LA POSTE SUISSE POUR LE MEILLEUR LONG MÉTRAGE (CHF 20 000), LE PRIX SPÉCIAL LA POSTE SUISSE POUR LE LONG MÉTRAGE LE PLUS INNOVANT (CHF 10 000) ET LE PRIX INTERRELIGIEUX (CHF 5000) POUR UN LONG MÉTRAGE QUI MET EN LUMIÈRE DES QUESTIONS DE SENS ET D'ORIENTATION DE LA VIE. LES PRODUCTIONS SUISSES CONCOURENT ÉGALEMENT POUR LE GRAND PRIX SSA/SUISSIMAGE (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR FILM SUISSE ET LE PRIX SPÉCIAL DU JURY – SRG SSR POUR LE FILM SUISSE LE PLUS INNOVANT (CHF 10 000) TOUTES SECTIONS CONFONDUES. LES PREMIÈRES OEUVRES SONT ÉGALEMENT CANDIDATES AU PRIX REGARD NEUF DU CANTON DE VAUD (CHF 10 000). UNE SÉLECTION DE FILMS DE CETTE SECTION CONCOURENT AUSSI AU PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) POUR UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE QUI MET EN LUMIÈRE DES RÉCITS DÉVELOPPANT DES VALEURS QUI DONNENT SENS À L'AVENIR DES HOMMES.

19 FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIERE, ALS INTERNATIONALE ODER EUROPÄISCHE PREMIERE. DIESE FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN GOSSER PREIS DER SCHWEIZERISCHEN POST FÜR DEN BESTEN LANGFILM (CHF 20 000), DEN SPEZIALPREIS DER SCHWEIZERISCHEN POST FÜR DEN INNOVATIVSTEN LANGFILM (CHF 10 000) UND DEN PREIS DER INTERRELIGIÖSEN JURY (CHF 5000) FÜR EINEN LANGFILM, DER FRAGEN ZUM SINN UND ZUR AUSRICHTUNG DES LEBENS BELEUCHTET. DIE SCHWEIZER FILME BEWERBEN SICH AUCH FÜR DEN GROSSEN PREIS SSA/SUISSIMAGE (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN SCHWEIZER FILM UND DEN SPEZIALPREIS DER JURY – SRG SSR (CHF 10 000) FÜR DEN INNOVATIVSTEN SCHWEIZER FILM AUS ALLEN SEKTIONEN. DIE ERSTEN WERKE BEWERBEN SICH EBENFALLS FÜR DEN PREIS REGARD NEUF DES KANTONS WAADT (CHF 10 000). EINE FILMAUSWAHL DIESER SEKTION NIMMT AM WETTBEWERB FÜR DEN PREIS BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) TEIL, DER EIN WERK MIT HUMANISTISCHER DIMENSION BELOHNT, IN WELCHEM SINNSTIFTENDE WERTE FÜR DIE ZUKUNFT DER MENSCHEN ENTWICKELT WERDEN.

19 FILMS ARE GIVEN IN WORLD, INTERNATIONAL AND EUROPEAN PREMIERES. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE GRAND PRIX SWISS POST FOR THE BEST FEATURE FILM (CHF 20 000), THE SPECIAL PRIZE SWISS POST FOR THE MOST INNOVATIVE FEATURE FILM (CHF 10 000) AND THE PRIZE OF THE INTERRELIGIOUS JURY (CHF 5000) FOR A FEATURE FILM THAT SHEDS LIGHT ON ISSUES DEALING WITH MEANING AND SENSE OF DIRECTION IN LIFE. SWISS FILMS ARE ALSO ELIGIBLE FOR THE GRAND PRIZE SSA/SUISSIMAGE (CHF 15 000) FOR THE BEST SWISS FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY – SRG SSR (CHF 10 000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FILM (ALL SECTIONS). FIRST FILMS ARE ALSO ELIGIBLE FOR THE PRIZE REGARD NEUF OF THE CANTON OF VAUD (CHF 10 000). A SELECTION OF FILMS OF THIS SECTION ARE ALSO ELIGIBLE FOR THE PRIZE BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.



COMPÉTITION
INTERNATIONALE
LONGS MÉTRAGES

JESSICA GORTER

900 DAGEN

NETHERLANDS | RUSSIA | 2011 | 77' | HD | RUSSIAN

900 DAYS

INTERNATIONAL PREMIERE

**SCREENPLAY**

Beatrijs van Agt
Jessica Gorter
Marieke van der Winden

PHOTOGRAPHY

Sander Snoep

SOUND

Menno Euwe

EDITOR

Danniel Danniel

MUSIC

Frank Gorter

FILMOGRAPHY

2011 900 Dagen
2004 Piter
2002 No Goods Today (mlf)
1998 Ferryman Across
the Volga (sf)

PRODUCTION

Zeppers Film
Frank van der Engel
+31 206758594
info@zeppers.nl
www.zeppers.nl

WORLD SALES

Deckert Distribution GmbH
Heino Deckert
+49 3412156638
info@deckert-distribution.com
www.deckert-distribution.com

8 septembre 1941. L'armée nazie assiège Leningrad et coupe toutes les voies de ravitaillement vers la ville. Les habitants sont pris en otage pendant près de 900 jours. Le froid polaire et la famine feront plus d'un million de morts. Evitant la chronique, ce film bouleversant s'intéresse aux discours portés sur cette tragédie par ses derniers survivants. Paroles de victimes longtemps refoulées et censurées, lourdes de silences et de non-dits, entre critiques amères et terrifiants récits. Ou paroles de héros, marquées par la doxa officielle d'hier et d'aujourd'hui. «Je suis fascinée de voir comment la légende a érodé les souvenirs de certains personnages de mon film. Mais plus encore, je suis impressionnée par ceux qui ont su rester fidèles à leur propre vérité, malgré des décennies de propagande.» *900 Dagen* aborde un sujet universel : le rapport entre mémoire individuelle et commémoration collective, et le pouvoir de la propagande. Le film pose une question dérangementante : 'Qu'est-ce qui est préférable, une abominable vérité ou le confort du mythe?' (JG). Un décryptage magistral.

ALESSIA BOTTANI

8. September 1941: Die deutsche Wehrmacht belagert Leningrad und blockiert alle Versorgungswege der Stadt. Fast 900 Tage lang sind die Einwohner ihre Geiseln. Über eine Million Menschen sterben an Hunger und eisiger Kälte. Dieser erschütternde Film ist keine Chronik, sondern interessiert sich für die Aussagen der letzten Überlebenden dieser Tragödie. Die lange verdrängten oder zensierten Berichte der Opfer, in denen viele schlimme Dinge noch immer verschwiegen werden, schwanken zwischen bitterer Kritik, Horrorstory oder heldenhaften Reden, geprägt von der offiziellen Doktrin von gestern und heute. «Es fasziniert mich, mit anzusehen, wie die Legende die Erinnerungen bestimmter Personen meines Films abgeschliffen hat. Noch mehr beeindruckt mich allerdings jene, die ihrer eigenen Wahrheit treu bleiben konnten, jahrzehntelanger Propaganda zum Trotz.» *900 Dagen* thematisiert ein universelles Problem: Das Verhältnis zwischen der Erinnerung Einzelner, dem kollektiven Gedächtnis und der Macht der Propaganda. Der Film stellt eine unangenehme Frage: 'Ist es besser, die schreckliche Wahrheit zu kennen oder sich mit einem bequemen Mythos zu trösten?' (JG). Eine meisterhafte Entschlüsselung!

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

8 September 1941. Hitler's armies are besieging Leningrad and have cut all the city's supply routes. The inhabitants are held hostage for almost 900 days. The bitter cold and hunger claim more than a million victims. This staggering film focuses on the words spoken by the last remaining survivors of the tragedy. Words long repressed and censored, heavy with silences and things unspoken, bitter criticism and terrifying accounts. Or the words of heroes, reflecting the adulatory official line, past and present. "I am fascinated to see how the creation of a legend has in fact eroded the memories of some of the main characters in my film. But I am even more impressed by how other survivors, in spite of many decades of propaganda, have managed to stand by their own version of the truth." *900 Dagen* touches on a universal theme: how do personal memories relate to collective commemorations, and the power of propaganda? The film poses the uncomfortable question: 'Is it better to know a gruesome truth or to embrace the comfort of a myth?' (JG). A masterly piece of decoding.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations



PETER ENTELL

A HOME FAR AWAY

SWITZERLAND | 2012 | 100' | HD | ENGLISH
WORLD PREMIERE

Eysins, canton de Vaud. Une petite maison est sur le point d'être rasée. Une femme entre dans une pièce encombrée de cartons d'emballage et commence à raconter. En deux plans, la caméra nous introduit à une histoire d'amour, d'idéaux et de désillusions. Dans les années 1950, aux Etats-Unis, Lois Wheeler fut actrice de théâtre, de télévision et de cinéma. Sa carrière de comédienne fut interrompue par sa rencontre et son mariage avec Edgar Snow, le premier journaliste à avoir raconté et filmé la Révolution chinoise. Suspectés d'être des sympathisants communistes, les deux époux, inscrits sur la liste noire des maccarthystes, furent contraints à l'exil. Après des années de déménagements d'un lieu à l'autre, ils s'arrêtèrent en Suisse, près de Nyon, à mi-chemin entre les Etats-Unis et la Chine. De là, avant de mourir, Edgar travailla considérablement en faveur d'un rapprochement entre ces deux pays. Longtemps après, quand Edgar n'est plus là, Lois raconte. En filmant l'histoire comme la transition naturelle des saisons, Peter Entell met ainsi en scène l'enterrement d'une des grandes utopies du XX^e siècle.

LUCIANO BARISONE

Eysins, Kanton Waadt. Ein Häuschen vor dem Abbruch. Eine Frau betritt ein mit Umzugskartons vollgestopftes Zimmer; ihre Erzählung beginnt: In nur zwei Einstellungen erleben wir eine Geschichte von Liebe, Idealen und dem Verlust der Illusionen. In den 1950er-Jahren spielte Lois Wheeler Rollen im Theater, Film und Fernsehen. Als sie Edgar Snow, dem ersten Chronisten der chinesischen Revolution in Wort, Ton und Bild, begegnete, gab sie ihre Karriere auf. Beide wurden von McCarthy des Kommunismus verdächtigt, landeten auf einer schwarzen Liste und wurden ins Exil gezwungen. Nach unstillen Wanderjahren liessen sie sich auf halbem Weg zwischen den USA und China nieder: in der Schweiz, nahe Nyon. Bis zu seinem Tod sollte Edgar sich von hier aus unermüdlich für eine Annäherung zwischen diesen beiden Staaten einsetzen. Lange Zeit nach seinem Tod ergreift Lois das Wort. Peter Entell gibt die Geschichte als Jahreszeitenzyklus wieder und zeigt, wie eine der grossen Utopien des 20. Jahrhunderts zu Grabe getragen wurde.

LUCIANO BARISONE
Übersetzungen BMP Translations

Eysins, Canton of Vaud. A little house is about to be demolished. A woman comes into a room cluttered with packing-cases and begins telling her story. In two consecutive shots, the camera introduces us to a story of love, idealism and disillusionment. In 1950s America, Lois Wheeler was a stage, television and cinema actress. Her career was interrupted by her meeting and marriage to Edgar Snow, the first journalist to report on and film the Chinese Revolution. Suspected of being Communist sympathisers, the pair were included on the infamous McCarthyite "blacklist" and forced into exile. After years of wandering, they ended up in Switzerland, near Nyon, half way between the United States and China. From then until his death, Edgar worked hard for a rapprochement between the two countries. Long after, when Edgar has passed on, Lois tells all. By filming this story as the natural transition from one season to another, Peter Entell stages the burial of one of the great utopias of the 20th century.

LUCIANO BARISONE
Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Jón Björgvinsson, Peter Entell

SOUND

Blaise Gabioud

EDITOR

Laurence Périgaud,
Elizabeth Waelchli, Peter Entell

FILMOGRAPHY

- 2012 A Home Far Away
- 2007 Shake the Devil Off
- 2005 Josh's Trees
- 2001 The Tube
- 1997 Rolling
- 1995 Martha (mlf)
- 1994 Skaters Hit the Town
- 1992 La maison du grand âge (mlf)
- 1991 Waiting for the Caribou (mlf)
- 1991 Man and Chimpanzee (mlf)
- 1990 Les enfants clandestins (mlf)
- 1989 L'angoisse et l'espoir (mlf)
- 1988 The Testimony of Four South African Workers (mlf)
- 1988 Depending on Heaven (mlf)
- 1986 Shifting Sands (mlf)
- 1983 Moving on: The Hunger for Land in Zimbabwe, Land Reform after Independence (mlf)

PRODUCTION & WORLD SALES

Show and Tell Films
Peter Entell
+41 793765557
pentell@bluewin.ch

VANINA VIGNAL

APRÈS LE SILENCE – CE QUI N'EST PAS DIT N'EXISTE PAS?

FRANCE | ROMANIA | 2012 | 95' | MINI DV | H18

ROMANIAN | FRENCH | ENGLISH

AFTER THE SILENCE – WHAT REMAINS UNSAID DOES NOT EXIST?

INTERNATIONAL PREMIERE

**SCREENPLAY**

Vanina Vignal

PHOTOGRAPHY

Vanina Vignal

SOUND

Dana Bunescu, Mélissa Petitjean

EDITOR

Mélanie Braux

FILMOGRAPHY

2012 *Après le silence – ce qui n'est pas dit n'existe pas?*
2007 *Stella*

PRODUCTION

NOVEMBRE productions
Vanina Vignal
+33 660520382
vvignal@free.fr
www.novembreproductions.com

Mobra Films
+40 216664827
cristiana@mobrafilms.ro
www.mobrafilms.ro

**COPRODUCTION
& WORLD SALES**

Les Fées Productions
Lucie Portehaut et Sandrine Pillon
+33 612567399
lesfeesproductions@gmail.com
www.lesfeesproductions.fr

Ioana, comédienne, a grandi sous la dictature de Ceausescu. Lors de sa rencontre avec Vanina Vignal en 1991, elle n'avait pas parlé de cette expérience. Vingt ans après, la cinéaste retourne à Bucarest pour filmer son amie : face à la caméra de sa complice, Ioana s'efforce de mettre des mots sur la « normalité » qu'elle a traversée, celle d'une petite communiste en devenir qui a fini par jouer dans un film de propagande commandé par le régime pour célébrer l'éternelle jeunesse de la « révolution », bien que son propre grand-père ait été envoyé pendant un an travailler au « Canal » (reliant le Danube à la mer Noire), comme des milliers d'opposants. « J'ai eu ma dose. Je ne peux plus récupérer ce qui a été mangé par le communisme » lance la principale protagoniste d'*Après le silence...*, dont le beau regard se trouble souvent. Sa « confession » constitue un moment charnière dans le parcours des deux femmes qui essaient d'aller au-delà de leurs représentations respectives et se posent, ensemble, une question universelle : comment vivre dans une société oppressive, et surtout, venir à bout de ce qu'elle a façonné ?

EMMANUEL CHICON

Schauspielerin Ioana ist unter der Ceausescu-Diktatur aufgewachsen. Als sie 1991 Vanina Vignal begegnete, hatte sie ihr davon nichts erzählt. Zwanzig Jahre später kehrt die Regisseurin nach Bukarest zurück, um ihre Freundin zu filmen: Vor der Kamera ihrer Komplizin bemüht sich Ioana, die « Normalität » zu beschreiben, die sie durchlebt hat, den Alltag einer kleinen werdenden Kommunistin, die schliesslich in einem Propagandafilm des Regimes mitwirkte, der die ewige Jugend der « Revolution » feiern sollte, obwohl ihr eigener Grossvater, wie Tausende andere Regimegegner, ein Jahr lang zum Arbeitsdienst an den « Kanal » (zwischen Donau und Schwarzem Meer) abkommandiert worden war. « Ich habe genug davon. Was mir der Kommunismus genommen hat, bekomme ich nie mehr zurück », bekennt die Hauptdarstellerin von *Après le silence...*, deren schöne Augen sich oft vor Trauer trüben. Ihr « Geständnis » ist ein zentraler Moment im Gespräch der beiden Frauen, die versuchen, sich ein besseres Bild voneinander zu machen und die sich gemeinsam eine Frage von universeller Bedeutung stellen: Wie (über)lebt man in einer repressiven Gesellschaft, und vor allem, wie wird man mit dem fertig, was sie aus einem macht?

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

Ioana, an actress, grew up under the Ceausescu dictatorship. When she met Vanina Vignal in 1991, they did not speak about this experience. Twenty years later, the filmmaker returns to Bucharest to film her friend: facing the camera, Ioana tries to put words to the « normality » she went through: that of a budding young communist who ended up acting in a propaganda film commissioned by the regime to celebrate the eternal youth of the « revolution », even though her grandfather had been sent for a year to work on the « Canal » (linking the Danube with the North Sea), along with thousands of other dissidents. « I've had enough. I cannot recover what was taken from me by Communism », says the protagonist of *Après le silence...*, whose handsome features often cloud over. Her « confession » marks a turning point in the relationship between the two women as they try to go beyond their respective viewpoints and, together, ask a universal question: how does one live in a repressive society and, above all, come to terms with its legacy?

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations



OLIVIER ZUCHUAT

COMME DES LIONS DE PIERRE À L'ENTRÉE DE LA NUIT

SWITZERLAND | FRANCE | GREECE | 2012 | 87' | HD

FRENCH | GREEK

LIKE STONE LIONS AT THE GATEWAY INTO NIGHT

WORLD PREMIERE

Entre 1948 et 1951, à l'époque de la dictature des colonels, 80 000 citoyens grecs – soupçonnés d'adhérer au « danger communiste » – ont été internés sur l'îlot de Makronissos. Parmi ces exilés se trouvaient de nombreux écrivains et poètes qui, malgré les souffrances et la torture, sont parvenus à écrire des poèmes sur leur (sur)vie dans cet univers concentrationnaire. Ces textes, pour certains enterrés dans le sol du camp, ont été retrouvés. *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit* mêle ces écrits poétiques avec des textes de propagande et de rééducation qui étaient diffusés en permanence dans les haut-parleurs des camps. De longs travellings arpentent les ruines et se « heurtent » aux archives photographiques. Un essai filmé qui œuvre pour qu'une mémoire oubliée trouve sa place dans le réel (d'un lieu) et dans l'imaginaire (du public). Un film qui « fait parler les images », pour employer une expression chère à Jean-Daniel Pollet, autre chanteur de solitudes souffrantes et d'une Méditerranée faite de pierres éloquentes.

CARLO CHATRIAN

Von 1948 bis 1951 wurden 80 000 griechische Bürger, die verdächtigt wurden, Anhänger der « kommunistischen Gefahr » zu sein, auf dem Eiland Makronissos interniert. Darunter befanden sich auch zahlreiche Schriftsteller und Dichter, die allen Leiden und Folterungen zum Trotz Gedichte über ihr (Über) Leben in diesem Konzentrationslagerartigen Umfeld schrieben. Die Texte wurden z.T. im Boden des Lagers verscharrt und später wiedergefunden. In *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit* vermischen sich diese poetischen Schriften mit den Propaganda- und Umerziehungstexten, die permanent durch die Lagerlautsprecher dröhnten. Lange Einstellungen lassen den Blick über die Ruinen schweifen, um dann an fotografischen Archiven « hängenzubleiben ». Ein cineastischer Essay, der dafür sorgt, dass eine in Vergessenheit geratene Erinnerung wieder einen Platz in der Realität (eines Ortes) und in der Vorstellung (des Publikums) erhält. Ein Film, der « Bilder sprechen lässt », wie Jean-Daniel Pollet zu sagen pflegte, der seinerseits von Leid und Einsamkeit erzählte und den Ruinen des Mittelmeerraums eine Stimme verlieh.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

Between 1948 and 1951, 80,000 Greek citizens – suspected of being part of the "Communist threat" – were interned on the small island of Makronissos. They included many writers who, despite their sufferings and torture, wrote poems about their life/survival in this concentration camp environment. These texts, in some cases buried in the camp grounds, have been recovered. *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit* alternates these poetic writings with the propaganda and re-education material that was constantly broadcast over the camp's loudspeakers. Long travelling shots explore the ruins and "clash" with the photographic archives. A cinematographic essay which seeks to ensure that a forgotten episode finds its place in the public imagination. A film which "lets images speak", to use an expression dear to Jean-Daniel Pollet, another singer of forgotten suffering and of a Mediterranean made of stones which bear eloquent witness.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Olivier Zuchuat

SOUND
Ari Athanassopoulos,
Vincent Montrobert,
Julien Bourdeau

EDITOR
Olivier Zuchuat

FILMOGRAPHY
2012 *Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit*
2008 *Installer l'anxiété* (sf)
2008 *Au loin des villages*
2005 *Djourou (a Rope around your Neck)*
2002 *Mah Damba Cissoko, A Griotte in Exile* (mlf)

PRODUCTION
Prince Film
Pierre-Alain Meier
+41 324231778
meier@princefilm.ch
www.princefilm.ch

COPRODUCTION
Films du Mélangeur
Zuchuat Olivier
+33 687737534
ozuchuat@free.fr

AMIP
Xavier Carniaux
+33 148874513
amip@amip-multimedia.fr

Periplus Productions
Lambropoulos Thanos
+320 2108670478
periplus@ath.forthnet.gr

WORLD SALES
Doc & Film International
+33 142775687
sales@docandfilm.com
www.docandfilm.com

MARIE SEURAT

DAMAS, AU PÉRIL DU SOUVENIR

FRANCE | SYRIA | 2012 | 66' | HD | FRENCH | ARABIC

DID YOU SAY DAMASCUS

WORLD PREMIERE

**REGARD NEUF****PHOTOGRAPHY**

Jerome Almeras

SOUND

Moncef Taleb

EDITORPauline Dairou, Martine Giordano,
Ermanno Corrado**FILMOGRAPHY**2012 Damas, au péril
du souvenir

1999 Retour à Alep (mlf)

Marie Seurat est née à Alep, dans une famille chrétienne. Comme beaucoup d'autres syriens, face aux persécutions politiques du régime des Assad, elle a dû quitter le pays, pour s'installer à l'étranger. En France, elle décide de commencer une carrière de graphiste et plus récemment d'écrivaine et de cinéaste. Après un long exil, elle rentre en Syrie. Elle voudrait y acheter une maison, mais ce n'est pas le moment. Sur le pays soufflent les vents d'une révolte populaire et alors qu'elle erre dans les rues de Damas, elle se perd entre ses souvenirs lointains et les bruits du présent. Ainsi l'histoire fait surface jusqu'aux tragiques événements d'aujourd'hui. Sa voix glisse sur les images comme une lettre à son mari, Michel Seurat, assassiné il y a 30 ans au Liban par le Hezbollah. «En livrant ma main à l'écriture automatique, je délimite les contours des quartiers. Bleu pour le chrétien. Vert pour le musulman. Et pour le juif ça sera l'orange. 2000 ans d'histoire esquissés en un clin d'œil. C'est comme ça que je traite le choc infligé par les événements. Je le somatise» (MS).

LUCIANO BARISONE

Marie Seurat stammt aus einer christlichen Familie in Aleppo. Die politische Verfolgung durch das Assad-Regime zwang sie, wie viele andere Syrer, ins Exil. In Frankreich reüssiert sie zunächst als Grafikerin, dann auch als Schriftstellerin und Regisseurin. Nach langen Jahren des Exils kehrt sie heim, um sich ein Haus zu kaufen. Im falschen Moment, denn ein Volksaufstand bahnt sich an. In den Strassen von Damaskus verliert sich Marie zwischen ihren Erinnerungen und den Geräuschen der Gegenwart. Die Geschichte und die tragische Aktualität verweben sich; die Stimme von Marie legt sich über die Bilder, wie ein Brief an ihren Mann Michel Seurat, der vor 30 Jahren von der Hisbollah im Libanon ermordet wurde. «Meine Hand führt die Feder automatisch, die Umrisse der Quartiere zeichnen sich ab. Blau = christlich. Grün = islamisch. Und jüdisch = orange. 2000 Jahre Geschichte in einem Augenblick skizziert. Auf die schockierenden Ereignisse folgt – die Somatisierung» (MS).

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

Marie Seurat was born in Aleppo, in a Christian family. Like many other Syrians facing persecutions under the Assad regime, she left and settled abroad. In France, she embarked on a career as a graphic artist, and more recently as a writer and filmmaker. After a long exile, she returns to Syria. She would like to buy a house, but it is not the right time. A wind of popular revolt is blowing and, wandering the streets of Damascus, she is disorientated by distant memories and the sounds of the present. History rises to the surface, extending to the tragic events of the present time. Her voice glides over the images, as if composing a letter to her husband, Michel Seurat, killed 30 years ago by Hezbollah in Lebanon. "Giving my hand free rein, I draw the outlines of the different neighbourhoods. Blue for the Christian district. Green for the Muslim. And for the Jewish, it will be orange. 2000 years of history sketched in a moment. That's how I deal with the shock inflicted by these events, how I get it out of my system" (MS).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

PRODUCTIONLes Films d'Ici
Serge Lalou
+33 144522323
courrier@lesfilmsdici.fr
www.lesfilmsdici.fr



MARC SCHMIDT

DE REGELS VAN MATTHIJS

NETHERLANDS | 2012 | 70' | HD | DUTCH

MATTHEW'S RULES

WORLD PREMIERE

Matthijs, affecté par des troubles autistiques, cherche désespérément à mettre de l'ordre dans le chaos qui l'entoure. Etre fragile, doué d'une intelligence hors du commun, il crée un dispositif qui analyse et contrôle chaque moment de sa vie. Sa maison est son monde. Là, il retrouve sa paix et son équilibre. Mais lorsqu'il est obligé de rentrer en contact avec le monde extérieur (par exemple, quand il décide de faire des travaux risquant de perturber la tranquillité de ses voisins) des confrontations explosives ont lieu. Il est conscient de la fracture qui le sépare des autres ainsi que du lien tissé au fil du temps avec le cinéaste. Au début du film, on le voit établir avec son ami d'enfance un contrat qui délimite le rôle de chacun. Dès lors, Marc Schmidt le filme de tout près, alternant des scènes de vie quotidienne à des plans qui cadrent les détails de la maison, accompagnés par les notes du journal intime de Matthijs. Avec un regard à la fois distant et complice, il suivra la parabole existentielle de ce dernier jusqu'à ses extrêmes conséquences.

LUCIANO BARISONE

Matthijs leidet unter Autismus und versucht verzweifelt, Ordnung in seine chaotische Umgebung zu bringen. Fragil und aussergewöhnlich intelligent schafft er ein System, das sein Leben Augenblick für Augenblick analysiert und kontrolliert. Seine Wohnung ist seine Welt, hier findet er Frieden und Gleichgewicht. Muss er jedoch Kontakt mit der Aussenwelt aufnehmen (etwa bei Renovationen, die die Nachbarn stören könnten), kommt es zu explosiven Konfrontationen. Er weiss, dass zwischen ihm und den anderen eine Kluft besteht und dass sich zwischen ihm und dem Regisseur eine Verbindung spinn. Bei Filmbeginn vereinbart er mit seinem Sandkastenfreund vertraglich, wer welche Rolle innehat. Von da an filmt Marc Schmidt Matthijs von ganz nahe. Szenen aus dem Alltag wechseln sich mit Einstellungen zur Wohnungseinrichtung ab, unterlegt von Matthijs' Tagebuchnotizen. Abstand und Komplizität kennzeichnen den Blick auf die existenzielle Laufbahn von Matthijs bis zu ihren extremen Konsequenzen.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

Matthijs, afflicted by autism, tries desperately to bring order to the chaos around him. A fragile young man, but of exceptional intelligence, he establishes a system for analysing and controlling every moment of his life. His house is his world. There he finds peace and harmony. But when he is obliged to make contact with the outside world (for example, when he decides to do jobs that might disturb his neighbours' peace and quiet), explosive confrontations occur. He is aware of the gap between him and others, and of his bond with the filmmaker, with whom he has been friends since childhood. At the beginning of the film, we see them working out a contract to define their respective roles. From this point, Marc Schmidt films in close-up, alternating scenes of daily life with shots framing details of the house, accompanied by notes from Matthijs's private diary. He portrays Matthijs with detachment and fellow-feeling, including even the extreme consequences of the way he lives his life.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

EDITOR
Katarina Turler**MUSIC**
Jasper Boeke

FILMOGRAPHY
 2012 De Regels van Matthijs
 2010 Angela's Mission (mlf)
 2009 Shigey my Flame
 2007 Bidcatcher (sf)
 2007 Esmiralde, Sixteen Years in 9 Scenes (mlf)
 2006 In May
 2005 Frits Weeda, Photographer without a Camera (mlf)
 2005 Schoolyard (sf)
 2004 Gladys' Clan
 2002 Slow Start (sf)

**PRODUCTION
& WORLD SALES**
 Basaltfilm
 Simone Van den Broek
 +31 624505047
 simone@basaltfilm.com

THOMAS HEISE

DIE LAGE

GERMANY | 2012 | 74' | HD | GERMAN

CONDITION

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**Peter Badel, Robert Nickolaus,
Maxim Wolfram**SOUND**

Robert Nickolaus, Thomas Heise

EDITOR

Mike Gürgen

MUSIC

Konrad Bauer

FILMOGRAPHY

2012 Die Lage
 2011 Sonnensystem
 2010 Im Garten (sf)
 2009 Material
 2007 Kinder. Wie die Zeit vergeht
 2006 Im Glück
 2005 Mein Bruder
 2004 Der Ausländer (mlf)
 2003 Play Visconti (sf)
 2002 Vaterland
 2001 Meine Kneipe
 2000 Neustadt
 1997 Barluschke
 1992 Stau – jetzt geht's los
 1991 Eisenzeit
 1989 Imbiss – Spezial (sf)
 1986 Arila Siegert
 Bachpräludien
 1985 Volkspolizei – 1985
 1984 Das Haus – 1984 (mlf)
 1982 Erfinder 82 (sf)
 1980 Wozu denn über diese Leute einen Film (sf)

PRODUCTION

ma.ja.de. filmproduktion
 Heino Deckert
 +49 3419839696
 leipzig@majade.de
 www.majade.de

WORLD SALES

Deckert Distribution GmbH
 Heino Deckert
 +49 3412156638
 info@deckert-distribution.com
 www.deckert-distribution.com

Benoît XVI, né Joseph Aloisius Ratzinger, est le 265^e pape de l'histoire. Tous les médias ont mis les projecteurs sur sa première visite officielle en Allemagne, son pays natal, en tant que souverain du Vatican et chef de l'Eglise catholique. Le protocole est strict; les images et les paroles du pape sont contrôlées par des représentants de l'attaché de presse du Vatican. Ne montrant aucune de ces images officielles, le film de Thomas Heise expose comment la machine de l'Etat exerce son contrôle – l'extrême précision d'une organisation complexe, qui ne laisse aucun détail au hasard. Heise ne s'intéresse pas à l'image évidente. Il va chercher ce qui est resté à l'extérieur du cadre. Il compose ainsi un portrait en mosaïque, magnifique mais étrangement paranoïde, de la militarisation de la machine de contrôle, qui reflète les contradictions de notre monde d'après le soviétisme et le 11 septembre. Soigneusement filmé et monté, avec une attention minutieuse apportée à la texture sonore, *Die Lage* est une œuvre sociale et philosophique profondément touchante. Et non dénuée d'un humour très noir.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Papst Benedikt XVI., geboren als Joseph Aloisius Ratzinger, ist der 265. Papst. Bei seinem ersten offiziellen Staatsbesuch als Oberhaupt des Vatikanstaats und der katholischen Kirche in seiner deutschen Heimat konzentrieren sich alle öffentlichen Medien auf diesen einzigartigen Event. Das Protokoll ist streng durchorganisiert. Bilder und Worte des Papstes werden von der offiziellen Vatikan-Pressestelle genau kontrolliert. Doch im Film von Thomas Heise sehen wir keines dieser Bilder. Wir sehen, wie die Staatsmaschinerie ihre Kontrollfunktionen ausübt. Präzise wie ein Uhrwerk kümmert sich eine komplexe Organisation um jedes Detail. Heise sucht nicht nach Offenkundigem. Er will vielmehr erfassen, was sich ausserhalb der Bilder tut. Aus Mosaik-Bausteinen fügt er das schöne, aber auch erschreckend paranoïde Portrait einer geradezu militärischen Kontrollmaschinerie zusammen, in der sich die Widersprüche der Welt nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und dem 11. September spiegeln. *Die Lage* wurde sorgfältig aufgenommen und bearbeitet. Vor allem die Klangstruktur wurde akribisch genau ausgefeilt. So wird der Film zu einem fesselnden sozialen und philosophischen Kommentar mit einer Prise rabenschwarzem Humor.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Pope Benedict XVI, born Joseph Aloisius Ratzinger, is the 265th Pope. On his first official visit to his native Germany as the sovereign of the Vatican City State and the leader of the Catholic Church, all official media are focused on this unique event. The protocol follows a strict organization and the images and words of the Pope are monitored by the officials of the Vatican's press secretary. But in Thomas Heise's film we do not get to see any of these pictures. What we see is how the machine of the state exercises its control functions, the clockwork precision of a complex organization that takes care of each detail. Heise does not search for the obvious image. His gaze focuses on what is left outside the frame of the image. Thus he composes a beautiful yet hauntingly paranoid mosaic portrait of the militarization of the control machine that mirrors the contradictions of a post-Soviet Union and 9/11 world. Carefully shot and edited, with a painstaking attention to the sonic texture, *Die Lage* is an utterly compelling social and philosophical commentary, not without some very black humor.

GIONA A. NAZZARO



ANTOINE CATTIN, PAVEL KOSTOMAROV

DUR D'ÊTRE DIEU

SWITZERLAND | RUSSIA | 2012 | 67' | DV | RUSSIAN

HARD TO BE GOD
 WORLD PREMIERE

Alexei Guerman est l'un des plus célèbres réalisateurs russes vivants. Connue et respecté pour la précision de son travail et pour son exigence, il s'engage souvent dans des projets s'étalant sur plusieurs années. Cattin et Kostomarov l'ont suivi pendant le tournage de son dernier film. Leur caméra a capté la richesse et la profondeur du travail de ce cinéaste, et l'âpreté des relations entretenues avec son équipe, qu'il contrôle d'une main de fer. « En observant les rapports entre Guerman et son entourage, notre film met en lumière un constat qui dépasse le seul univers de cet artiste : il s'agit du caractère spécifique de la mentalité russe, où les gens se considèrent à la fois maîtres et esclaves. Comme les yeux sont le miroir de l'âme – le cinéma de Guerman est un miroir de la Russie. » (AC-PK)

Plongée dans l'univers de Guerman ou immersion dans un film-monde qui engloutit son propre créateur, *Dur d'être dieu* pointe ce qui est propre à tout acte de création. Par l'intermédiaire de l'un des plus rigoureux créateurs d'images, le film s'ouvre à quelque chose qui dépasse le domaine du cinéma et qui tient à la surprenante fragilité de la vie.

CARLO CHATRIAN

Alexej Guerman ist einer der berühmtesten lebenden Regisseure Russlands. Der für die Präzision und den hohen Anspruch seiner Arbeiten bekannte und geachtete Filmemacher engagiert sich oft für mehrjährige Projekte. Cattin und Kostomarov haben ihn bei seinem letzten Dreh begleitet. Ihre Kamera fing die Reichhaltigkeit und Tiefe seiner Arbeit ein und zeigte auch die rauen Beziehungen zu seinem Team, das er mit eiserner Hand leitet. « Durch die Beobachtung der Beziehungen zwischen Guerman und seiner Umgebung rückt unser Film eine Feststellung ins Rampenlicht, die nicht nur die Welt dieses Künstlers betrifft: Es geht um den besonderen Charakter der russischen Mentalität, in der sich die Menschen zugleich als Herr und Sklave sehen. Die Augen, sagt man, sind der Spiegel der Seele – und Guermans Filme sind der Spiegel Russlands. » (AC-PK)

Ob wir hier nun in Guermans Universum oder in eine Film-Welt eintauchen, die ihren eigenen Schöpfer verschlingt – in jedem Fall zeigt *Dur d'être dieu* das, was jeden schöpferischen Akt ausmacht. Mit Hilfe eines der strengsten Bildschaffenden überhaupt öffnet sich die Kreation einer Erkenntnis, die über das rein Filmische hinausweist und mit der überraschenden Fragilität des Lebens zusammenhängt.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

Alexei Guerman is one of the most famous living Russian directors. Known and respected for the precision of his work, and for his strictness, his projects sometimes go on for several years. Cattin and Kostomarov followed him during the shooting of his most recent film. They captured the richness and depth of Guerman's work, and the harshness of his relations with his team, whom he controls with an iron hand. "In observing relations between Guerman and his entourage, our film highlights something which goes beyond this particular director's work: something about the Russian cast of mind, that makes people see themselves as both master and slave. As the eyes are the mirror of the soul, so Guerman's cinema is the mirror of Russia." (AC-PK)

A journey deep into Guerman's world, or a film-world that swallows up its own creator, *Dur d'être dieu* points out what is true of any creative act. Through one of the most rigorous creators of the visual image, the film opens the way to something that goes beyond cinema itself: the surprising fragility of life.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

SCREENPLAY
 Antoine Cattin

PHOTOGRAPHY
 Antoine Cattin, Pavel Kostomarov

SOUND
 Antoine Cattin, Pavel Kostomarov

EDITOR
 Antoine Cattin

FILMOGRAPHY
 Antoine Cattin:
 2012 *Dur d'être dieu*
 2009 *Rubber Mermaid*
 2007 *La Mère*
 2005 *Vivre en paix (mlf)*
 2003 *Le transformateur (sf)*

 Pavel Kostomarov:
 2012 *Dur d'être dieu*
 2011 *I love you*
 2010 *Together (mlf)*
 2007 *La Mère*
 2005 *Vivre en paix (mlf)*
 2003 *Le transformateur (sf)*
PRODUCTION & WORLD SALES
 Les Films Hors-Champ
 Elena Hill
 +41 215503640
 elena.hill@hors-champ.ch
 www.horschamps-lesfilms.com

COPRODUCTION
 RTS Radio et Télévision Suisse
 Irène Challand
 +41 582368257
 documentaires@rts.ch
 www.rts.ch

 Kinoteatrdoc
 Sinev Mikhail
 +41 5503640
 info@kinoteatrdoc.ru

LEVIN PETER

EIN VERSPRECHEN

GERMANY | 2012 | 70' | 16 MM | GERMAN, RUSSIAN

A PROMISE

WORLD PREMIERE

REGARD NEUF**SCREENPLAY**

Levin Peter, Elsa Kremser

PHOTOGRAPHY

Yunus Roy Imer

SOUND

Elsa Kremser

EDITOR

Stephan Bechinger

MUSIC

Elena and Ruslan Kratschkowski

FILMOGRAPHY

2012 Ein Versprechen

2010 Sonor (mlf)

2009 Night Forest (sf)

2008 Prestes Maia (mlf)

2006 Abflug – Chegada (sf)

2005 The 17th June 1953 (mlf)

**PRODUCTION
& WORLD SALES**

Filmakademie Baden-Württemberg
Elsa Kremser
elsa.kremser@filmakademie.de
+49 71419690
www.filmakademie.de



Un homme divorce parce qu'il aime une autre femme. Ce thème qui, dans le cinéma grand public, donne inmanquablement dans le larmoyant, suscite dans le premier long métrage de Levin Peter une réflexion sur la complexité des émotions. A partir de son propre divorce, le réalisateur interroge la promesse que se font deux êtres en se mariant. Qu'y a-t-il derrière les mots, lorsqu'on jure solennellement à l'autre de l'aimer pour le meilleur et pour le pire? Du reste, est-il encore possible de parler d'amour dans une société où ce sentiment est devenu un bien de consommation des plus banals? Ainsi commence cette enquête en profondeur sur les dynamiques et les tensions que vivent les personnes engagées dans une relation. Le réalisateur questionne ouvertement son père à propos de son mariage avec sa mère; d'autres personnages viennent aussi enrichir la palette des motifs et des expériences vécues. *Ein Versprechen* explore avec pudeur ce qui maintient les gens en vie. Et comment ils parviennent à se remettre sur pied, lorsque leurs rêves et leurs espoirs se sont écroulés.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Ein Mann lässt sich von seiner Frau scheiden, weil er eine andere liebt. Was im Mainstream-Kino meist als 08/15-Schnulze daherkommt, wird bei Levin Peters Debut in Spielfilmlänge zu einer tief berührenden Reflexion über die Komplexität menschlicher Emotionen. Ausgehend von seiner eigenen Scheidung, hinterfragt Regisseur Levin Peter die wahre Bedeutung des Ehegelöbnisses zwischen zwei Menschen. Was verbirgt sich hinter den Worten des feierlichen Versprechens, den anderen zu lieben, ganz gleich, welche Hindernisse die Zukunft vor uns aufturnt? Und nun die schwierigste Frage: Kann man in einer Gesellschaft, in der Liebe längst zum banalsten Gut der Welt geworden ist, überhaupt noch von/über so etwas sprechen? Damit beginnt eine tiefgehende Erforschung der Dynamik- und Spannungsverhältnisse, die Menschen in derartigen Beziehungen erleben. Der Regisseur fragt seinen Vater offen über dessen Ehe mit seiner Mutter aus. Im Laufe des Films erweitern auch andere Leute die Palette der Gründe und Erfahrungen. *Ein Versprechen* ist ein Film, der respektvoll erkundet, was die Menschen am Leben hält und wie sie sich erholen, wenn ihre Hoffnungen und Träume zerbrechen.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

A man gets divorced from his wife because he is in love with another woman. What in mainstream films is just your average run-of-the-mill tearjerker, in Levin Peter's feature-length debut becomes a deeply involving reflection on the complexities of human emotions. Using his own divorce as a starting point, director Levin Peter questions the very notion of the promise that is exchanged when two human beings are married. What lies behind the words of a promise whereby one swears solemnly to love another person no matter which obstacles could lay ahead in the future? And, most challenging of all, is it even possible to still speak and talk about love in a society where it is the most commoditized item of them all? Thus begins a deep investigation of the dynamics and tensions that people experience when they are committed to a relationship. The director openly questions his father about his marriage to his mother, and other people broaden the palette of motives and experiences along the way. *Ein Versprechen* is a film that respectfully explores what keeps people alive and how they manage to recover when their hopes and dreams crash.

GIONA A. NAZZARO



RACHEL LEAH JONES

GYPSY DAVY

ISRAEL | SPAIN | UNITED STATES | 2011 | 96' | DV

ENGLISH | SPANISH
EUROPEAN PREMIERE

D'emblée, le ton est ironique. Lorsque son père se casse le poignet et le bassin, Rachel Leah Jones commente en voix off: «Il s'est cassé les deux choses dont il sait se servir.» Son poignet, David Serva sait indubitablement s'en servir: cet Américain est un guitariste flamenco mondialement reconnu. Quant à l'utilisation de son bassin, les cinq enfants qu'il a eus de cinq femmes différentes en témoignent.

Sa fille cadette, Rachel, aujourd'hui adulte, lui rend visite à Madrid armée d'une caméra. Fumant et buvant, jouant de la guitare, il élude ses questions; Rachel part alors à la rencontre de ses anciennes épouses, pour en apprendre davantage sur lui. Elle fait la connaissance de cinq Américaines qui, dans leur jeunesse, ont incarné l'idéal de la danseuse gitane. Aujourd'hui encore, elles ont les larmes aux yeux en repensant à l'amour de leur vie.

Habilement racontée, truffée de photos et de films amateurs, cette complexe histoire de famille est ponctuée de scènes de flamenco, où l'on voit Serva se produire dans des cafés et chez des particuliers. Il a besoin de l'énergie du flamenco pour exprimer sa souffrance – sa fille le fait à sa manière, avec cette lettre filmée.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Der ironische Ton ist sofort gesetzt. Als ihr Vater Handgelenk und Becken bricht, bemerkt Rachel Leah Jones im Off: «Er hat die zwei Sachen gebrochen, die er zu brauchen weiss». Das Handgelenk benötigt David Serva für sein Flamenco-Gitarrenspiel, wofür der Amerikaner weltweit Anerkennung gefunden hat. Und vom Gebrauch seines Beckens zeugen fünf Kinder mit fünf Frauen.

Das zweite Kind, die nun erwachsene Rachel, besucht mit einer Kamera bewaffnet ihren Vater in Madrid. Rauchend, trinkend und Gitarre spielend weicht er ihren Fragen aus, worauf sie zu seinen Ex-Frauen reist, um mehr über ihn zu erfahren. Sie trifft fünf Amerikanerinnen, die in ihrer Jugend dem Traumbild einer Flamenco tanzenden Zigeunerin entsprachen. Den gestandenen Frauen kommen heute noch Tränen, wenn sie an die Liebe ihres Lebens denken.

Geschickt erzählt und mit Fotos und Home Movies gespickt, wird die komplexe Familiengeschichte von beeindruckenden Flamenco-Performances mit Serva in Cafés und Wohnzimmern begleitet. Dieser Energie ist der Vater verfallen, so drückt er seine Schmerzen aus – ebenso macht es seine Tochter mit ihrem filmischen Brief.

JENNY BILLETER

The ironic tone is immediately noticeable: when her father breaks his wrist and his pelvis, Rachel Leah Jones comments off camera, "He's broken the two things he knows how to use." American musician David Serva needs his wrist for playing Flamenco guitar – a skill for which he has won recognition around the world. And the five children he has had with five different women testify to his use of his pelvis.

The second of those children is Rachel. Now an adult, she visits her father in Madrid, armed with a camera. Serva smokes, drinks, plays the guitar and avoids her questions, whereupon she sets out to visit his ex-wives to discover more about him and encounters five American women who corresponded in their youth to the dream image of a Flamenco-dancing gypsy. Even today, there are tears in the eyes of these strong women when they think about the love of their lives.

Skilfully narrated and studded with photos and home movies, this complicated family story is accompanied by impressive Flamenco performances with Serva in cafés and living rooms. Rachel Leah Jones' father is addicted to the energy of Flamenco; it is the way he expresses his pain. The same is true of his daughter in this cinematographic letter.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHYRachel Leah Jones,
Philippe Bellaïche**SOUND**

Isaac Cohen

EDITOR

Rachel Leah Jones, Erez Laufer

MUSIC

David Serva Jones

FILMOGRAPHY

2011 Gypsy Davy
2010 Targeted Citizen (sf)
2007 Ashkenaz
2002 500 Dunam on the Moon (sf)

PRODUCTIONPhilippe Bellaïche
+972 544638554
pbellaïche@gmail.comRachel Leah Jones
+972 546564638
racheleahjones@gmail.com

J-P PASSI, JUKKA KÄRKKÄINEN

KOVASIKAJUTTU

FINLAND | 2012 | 90' | HD | FINNISH

THE PUNK SYNDROME

INTERNATIONAL PREMIERE

**SCREENPLAY**Jukka Kärkkäinen, J-P Passi,
Sami Jahnukainen**PHOTOGRAPHY**

Marianne Heikkinen, J-P Passi

SOUND

Antti Haikon, Pietu Korhonen

EDITOR

Riitta Poikselkä

MUSIC

Pertti Kurikan Nimipäivät

FILMOGRAPHY

Jukka Kärkkäinen (selection):

2012 Kovasikajuttu

2009 The Living Room
of the Nation

2009 Tomorrow was Yesterday

2006 The Smoking Room

J-P Passi (selection):

2012 Kovasikajuttu

2010 The Painting Sellers

2009 The Living Room
of the Nation

2009 Tomorrow was Yesterday

PRODUCTIONMouka Filmi Oy
Sami Jahnukainen
+358 407314354
sami@mouka.fi
www.mouka.fi**WORLD SALES**Autlook Filmsales
+43 720346934
festival@autlookfilms.com
www.autlookfilms.com

Le mouvement punk a essaimé du côté d'Helsinki. Il est même devenu un « syndrome ». Pas vraiment au sens médical du terme, plutôt dans son étymologie grecque: « sundromé », « réunion ». Car le plus célèbre groupe de punk-rock finlandais, Pertti Kurikan Nimipäivät rassemble quatre individus... souffrant d'un handicap mental. Toni, le batteur vit encore chez ses parents (qui vaquent comiquement dans leur appartement avec un casque sur les oreilles quand leur fils répète). Sami, le bassiste, est sympathisant d'un parti politique de centre droit. Pertti, le chanteur guitariste préfère écouter Beethoven que les Sex Pistols. Kari se met parfois à brailler une chanson improvisée parce qu'il n'a pas envie de se rendre chez son pédicure. Jukka Kärkkäinen et J-P Passi suivent en cinéma direct les tribulations de ces musiciens parfaitement intégrés à la société finlandaise – il faut voir Pertti vêtu de son plus beau costume serrer la main du président finlandais, juste avant de lâcher ses riffs furibards dans un festival campagnard. *Kovasikajuttu* (*The Punk Syndrome*)? Une « jam session » de bruit et de fureur aux frontières de la norme.

EMMANUEL CHICON

Die Punkbewegung hat sich in Helsinki und Umgebung ausgebreitet. Sie ist sogar ein « Syndrom » geworden. Nicht im eigentlich medizinischen Sinne, sondern eher im Sinne seiner griechischen Herkunft: « sundromé », « Versammlung ». Denn Pertti Kurikan Nimipäivät, die berühmteste finnische Punk-Rock-Band, besteht aus vier Musikern... mit einer geistigen Behinderung. Schlagzeuger Toni lebt noch bei seinen Eltern (die mit Kopfhörern in ihrer Wohnung sitzen, während ihr Sohn übt – ein komischer Anblick!). Bassist Sami sympathisiert mit einer politischen Mitte-Rechts-Partei. Sänger und Gitarrist Pertti hört lieber Beethoven als die Sex Pistols. Kari grölt manchmal ein improvisiertes Lied, weil er keine Lust hat, zu seinem Fusspfleger zu gehen. Jukka Kärkkäinen und J-P Passi verfolgen « live » die Mühen dieser Musiker, die perfekt in die finnische Gesellschaft integriert sind – wir sehen, wie Pertti in seinem schönsten Kostüm dem finnischen Präsidenten die Hand schüttelt, kurz bevor er auf einem ländlichen Musikfestival seine wütenden Gitarrenriffs entfesselt. *Kovasikajuttu* (*The Punk Syndrome*) ist eine laute, wilde « Jam Session » an den Grenzen der Norm.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

The punk movement has proliferated around Helsinki, to the point of becoming a "syndrome". Not in the medical sense, but according to the Greek meaning of the word: "sundromé", "gathering". Because Finland's most notorious punk group, Pertti Kurikan Nimipäivät, consists of four members, intellectually disabled. Toni, the drummer, still lives with his parents (who wander around their flat wearing ear protectors when their son is rehearsing!). Sami, the bass player, has sympathies with a centre-right political party. Pertti, the singer guitarist, prefers Beethoven to the Sex Pistols. Kari sometimes starts bawling an improvised song because he doesn't want to go and see his chiroprapist. Jukka Kärkkäinen and J-P Passi have recorded the tribulations of these musicians, who are perfectly integrated into Finnish society. It is quite something seeing Pertti, in his best suit, shaking the hand of the nation's president, shortly before letting rip with some furious riffs at a country festival. *Kovasikajuttu* (*The Punk Syndrome*)? A jam session of sound and fury on the fringes of normality.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations



JÉRÔME LE MAIRE

LE THÉ OU L'ÉLECTRICITÉ

BELGIUM | 2012 | 92' | HD | ARABIC

TEA OR ELECTRICITY

INTERNATIONAL PREMIERE

A Ifri, hameau isolé du Haut Atlas marocain, quelques familles de bergers vivent encore dans des conditions moyennâgeuses. Depuis des années, elles n'attendent qu'une chose : que l'Etat leur construise enfin une route, priorité absolue pour sortir de l'isolement et de la misère. Mais c'est l'électricité qu'on décide un jour de leur installer... Pendant plus de trois ans, le réalisateur a suivi la lente avancée des travaux, tout en observant les effets de ce changement annoncé sur la petite communauté. Bien plus qu'une simple chronique, le film décrit avec respect, et une proximité rare, ces villageois d'une pauvreté extrême... et d'une grande lucidité. Car la modernité imposée crée de nouveaux sacrifices et une pression familiale et sociale inédite : « Je n'ai pas besoin de cette électricité, dit un homme. Je ne veux que du pain, de l'huile, un peu de viande, et la paix. Ce sont les enfants qui réclament la télé, le frigo, la vidéo, la parabole... » Un regard précieux sur un monde oublié de tous – sauf par les lois du commerce (!), en même temps qu'une édifiante fable philosophique sur la notion de progrès.

ALESSIA BOTTANI

In Ifri, einem einsam gelegenen Dorf im Hohen Atlas von Marokko, leben einige Hirtenfamilien noch wie im Mittelalter. Seit Jahren warten sie nur auf eine Sache: Dass der Staat endlich eine Strasse baut, denn diese hat für alle, die Isolation und Armut hinter sich lassen wollen, absolute Priorität. Doch eines Tages wird beschlossen, statt der Strasse Stromleitungen zu verlegen... Der Regisseur hat das langsame Fortschreiten der Bauarbeiten gefilmt und gleichzeitig die Auswirkungen der angekündigten Veränderung auf die kleine Gemeinschaft beobachtet. Der Film ist mehr als eine schlichte Chronik: Er beschreibt mit Respekt und einer seltenen Nähe die Dorfbewohner, die extrem arm und zugleich sehr weise sind. Denn die aufgezwungene Moderne schafft auch weitere Opfer und einen neuen familiären und sozialen Druck: « Ich brauche diesen Strom gar nicht », sagt ein Mann. « Ich möchte nur ein wenig Brot, Öl, etwas Fleisch – und meine Ruhe! Es sind die Kinder, die einen Fernseher, einen Kühlschrank, Videos und eine Satellitenschüssel wollen... ». Ein wertvoller Blick auf eine von allen – ausser von den Gesetzen des Handels (!) – vergessene Welt, und eine lehrreiche philosophische Fabel über den Begriff « Fortschritt ».

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translation

At Ifri, an isolated hamlet in the Moroccan High Atlas, families rear sheep and still live in medieval conditions. For years they have been waiting for the State to build them a road, an absolute priority if they are to emerge from their isolation and poverty. But one day they are told that they are being provided with... electricity. For three years, the filmmaker followed the slow progress of the work, while observing the effects of change on the community. As well as recording these developments, the film describes the villagers with respect and a rare sense of involvement, their extreme poverty and great lucidity. The modernity imposed on them demands fresh sacrifices and unprecedented family and social pressure: "I don't need this electricity", says one man. "I just want bread, oil, a bit of meat, and peace. It is the children who want televisions, fridges, videos, satellite dishes...". A valuable reminder of a world forgotten by everyone (except the laws of commerce!), and an edifying philosophical fable on the notion of progress.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHYJérôme Colin,
Jérôme Le Maire**SOUND**Jean-Luc Fichet,
Jérôme Le Maire**EDITOR**

Matyass Veress

MUSIQUE

Christian Martin

FILMOGRAPHY

2012 Le thé ou l'électricité
 2011 Le Grand'Tour
 2004 Où est l'amour
 dans la palmeraie?
 2002 Un jour, une vie
 2002 Volter ne m'intéresse pas
 2001 Le Belge été (sf)
 1995 Salutations distinguées (sf)
 1994 Meilleurs vœux (sf)

**PRODUCTION
& WORLD SALES**Iota Production
+32 23446531
contact@iotaproduction.com
www.iotaproduction.com

JORGE CABALLERO

NACER – DIARIO DE MATERNIDAD

COLOMBIA | 2011 | 83' | HD | SPANISH

BIRTH – MATERNITY JOURNAL

EUROPEAN PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Carlos M. Gomez Quintero

SOUNDAlejandro Molano Vasquez,
Jordi Rams**EDITOR**Carlos M. Gomez Quintero,
Jorge Caballero**MUSIC**

Alejandro Gallon

FILMOGRAPHY2011 *Nacer – Diario
de maternidad*
2010 *Bagatela***PRODUCTION**Gusano Films
Rosa Ramos
+34 677608950
administracion@gusano.org
www.gusano.org**WORLD SALES**Rise and Shine World Sales
Kloos & Co. Medien GmbH
Diana Karklin
+49 3047372980
diana.karklin@riseandshine-berlin.de
www.kloosundco.de

Après un rapide premier baiser, le nouveau-né part subir divers examens de routine. La mère, épuisée, reste allongée sur la table d'accouchement, loin de son enfant. La tension entre la logique médicale et les émotions est palpable. Jorge Caballero, qui a passé plusieurs mois avec sa caméra dans des hôpitaux publics de Bogotá, signe *Nacer – Diario de maternidad*, un film sur le déroulement de six naissances. Devenu lui-même père récemment, il conserve une position d'observateur, tout en se rangeant du côté des jeunes mères – des femmes vivant dans des conditions précaires; une seule d'entre elles est accompagnée par son mari.

Bagatela (2008) donnait à voir des avocats de petits délinquants; cette fois, Caballero filme des médecins. Des femmes en chemises de nuit toutes identiques viennent s'asseoir à leur bureau pour parler de leur cas. Filmées avec pudeur, ces naissances montrent la réalité sociale colombienne. La manière de parler et d'agir des employés révèle la hiérarchie au sein de l'institution, où la société est mise au monde. Mais ce film subtil contient aussi beaucoup d'humanité, à l'origine de moments très émouvants.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Nach dem ersten flüchtigen Kuss muss das Neugeborene zu diversen Routine-tests. Die Mutter liegt erschöpft auf dem Geburtstisch, ihr Kind bleibt für sie noch unerreichbar. Die Spannung zwischen medizinischer Sicherheit und dem emotionalen Bedürfnis ist spürbar. Jorge Caballero hat mehrere Monate in öffentlichen Spitälern von Bogota gefilmt und daraus sechs Geburtsporträts gestaltet. Selbst eben Vater geworden, wählt er in *Nacer – Diario de maternidad* eine beobachtende Position, steht aber konsequent an der Seite der werdenden Mütter. Sie leben unter prekären Umständen und nur eine der Frauen wird von ihrem Mann begleitet.

In *Bagatela* (2008) waren es Anwälte für Kleinkriminelle, nun sind es Ärzte, an deren Schreibtisch sich die Frauen im uniformen Nachthemd zur Abwicklung ihres Falles setzen. Die Geburten sind respektvoll gefilmt und zeigen die soziale Realität auf. Der Umgangston der Angestellten spiegelt die gesellschaftlichen Hierarchien innerhalb der Institution, in der die Gesellschaft geboren wird. Aber es ist auch Menschlichkeit anzutreffen, welche die rührenden Momente in diesem sensiblen Film ermöglicht.

JENNY BILLETER

A fleeting kiss and the newborn is whisked away for a variety of routine tests. The mother lies on the birthing table, exhausted, her child still out of reach to her: the tension between medical safety and her emotional needs is palpable. Jorge Caballero spent several months filming in the public hospitals of Bogotá and created six portraits of birth there. In *Nacer – Diario de maternidad*, Caballero, who had just become a father himself, assumes the stance of an observer – but one whose place is consistently at the side of the mothers-to-be. Their own life circumstances are precarious: only one of the women is accompanied by her husband.

In *Bagatela* (2008) it was lawyers for petty criminals. This time it is physicians at whose desks the women, uniformly clad in their hospital gowns, sit to discuss their cases. The births are filmed with great respect and reveal the social reality of the event. In their actions and words the staff mirror the social hierarchies within the hospital as the institution in which society is born, but there is humanity here as well, enabled by the more moving moments in this sensitive film.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations



DAMIEN MONNIER

SIX FACES D'UNE BRIQUE

FRANCE | 2012 | 73' | DV | SUPER 8

POLISH | GERMAN | ENGLISH | FRENCH | PORTUGUESE

THE SIX SIDES OF A BRICK

WORLD PREMIERE

REGARD NEUF

A Varsovie, le 55 rue de Sienna est un espace d'une grande banalité. Une cour dans laquelle on étend du linge, où des enfants jouent... Mais un élément perturbe cette vision : un mur de briques qui relie deux immeubles. C'est le seul vestige de l'ancien ghetto juif de Varsovie. «Ce mur est dédié à la mémoire des gens, pas à un seul groupe car je ne suis pas philosémite, je suis un homme». C'est un anonyme qui parle ainsi devant la caméra de Damien Monnier, un vieil homme qui a décidé de restaurer ce vestige après s'être installé à proximité au tournant des années 1950, et surtout à la suite d'un séjour au goulag qui a inscrit définitivement l'expérience concentrationnaire dans sa chair. Depuis, il semble attendre comme un vieux sage sous son arbre les riverains ou les touristes de passage, pour transmettre, raconter à ceux qui s'arrêtent, aux autres qui se taisent, qui effleurent les briques. En voix-off, le cinéaste nous remémore l'histoire du ghetto, partage son processus d'appréhension de ce lieu dans une technique mixte qui fait de *six faces d'une brique* une réflexion puissante sur la mémoire comme matière et espace à arpenter.

EMMANUEL CHICON

Die Sienna-Strasse 55 ist ein ganz normales Haus in Warschau. Im Hof hängt die Wäsche und spielen die Kinder... Doch etwas stört den idyllischen Anblick: eine Ziegelmauer zwischen zwei Gebäuden, die letzte Spur des Warschauer Ghettos. «Diese Mauer ist der Erinnerung an Menschen gewidmet, und zwar nicht nur an eine einzelne Gruppe. Ich bin nämlich nicht pro-jüdisch, sondern ein Mensch.» Der alte Mann, der sich so vor Damien Monniers Kamera äussert, bleibt anonym. In den 1950er-Jahren hat er sich ganz in der Nähe niedergelassen und beschlossen, diese Spur der Vergangenheit zu restaurieren, vor allem, weil auch er im Gulag war und sich die Erfahrung des Konzentrationslagers für immer in seine Seele gebrannt hat. Seither scheint er die Anwohner oder Touristen, die vorbeikommen, zu erwarten, wie ein alter Weiser unter einem Baum, um ihnen davon zu erzählen – jenen, die stehenbleiben, und jenen, die schweigend die Ziegel berühren. Über eine Off-Stimme ruft uns der Regisseur die Geschichte des Warschauer Ghettos in Erinnerung und lässt uns an seiner Furcht vor diesem Ort teilhaben. Eine spezielle Mischtechnik macht *six faces d'une brique* zu einem kraftvollen, nachdenklichen Film über Erinnerungen, die man «(be)greifen» und räumlich erfassen kann.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translation

55 Sienna Street, Warsaw, is a very ordinary place, a courtyard where people hang out washing and children play, except for one thing: a brick wall connecting two apartment buildings. This is the only vestige of the former Jewish ghetto. "This wall is dedicated to the memory of people, not any particular group, because I'm not a Jew-lover, I'm just a human being." These are the words of a nameless individual filmed by Damien Monnier, an old man who decided to restore this vestige after coming to live here around 1950, following a spell in the gulag which made the concentration camp experience very real to him. Since those days, he has sat under his tree like an old sage, waiting to tell the story and hand on his wisdom to locals and tourists who stop by, stand in silence, stroke the bricks. In voice-off, the filmmaker reminds us of the story of the ghetto, uses a mixed technique to share the process of his apprehension of this place, all of which makes *six faces d'une brique* a powerful reflection on memory as substance and space to be measured.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Romain Carcanade**SOUND**
Valérie Desperques-Volmier,
Brice Kartmann**EDITOR**
Jérémy Gravayat**FILMOGRAPHY**
2012 *six faces d'une brique***PRODUCTION
& WORLD SALES**L'image d'après
Maud Martin
+33 680841734
maudmartin@limageapres.fr

CARLO SHALOM HINTERMANN

THE DARK SIDE OF THE SUN

ITALY | 2011 | 94' | HD | ENGLISH

INTERNATIONAL PREMIERE



PHOTOGRAPHY
Giancarlo Leggeri

SOUND
Giuseppe D'Amato

EDITOR
Piero Lassandro

MUSIC
Mario Salvucci

FILMOGRAPHY
2011 The Dark Side of the Sun
2007 H2O (sf)
2004 Chatzer: Volti e storie di ebrei a Venezia
2002 Rosy-Fingered Dawn – Un film su Terrence Malick
1999 Otar Iosseliani: il mondo visto da lontano
1997 Les deux cent mille situations dramatiques (sf)
1996 Lovers (sf)
1996 Synagogue (sf)

PRODUCTION
Citrullo International
+39 697601189
citrullo2000@yahoo.it
www.citrullo.com

WORLD SALES
Films Transit
Jan Rofekamp
jan@filmstransit.com
+1 5148443358
www.filmstransit.com

Il existe des enfants pour qui le soleil est un ennemi. Maladie rarissime, le «xeroderma pigmentosum» contraint un groupe d'enfants à passer leur vie cachés du soleil et de la lumière du jour. Dans les histoires d'horreur et de science-fiction, comme dans plusieurs «blockbusters» hollywoodiens, ces enfants sont des «vampires». La vérité est évidemment autrement plus complexe. Une exposition aux rayons du soleil risquerait de leur causer des tumeurs de la peau et des brûlures sévères. Petit, mais très efficace, le Camp Sundown est un centre situé aux portes de New York, qui a été créé par des parents d'enfants malades. Là-bas, ces jeunes peuvent enfin mener une vie riche en surprises et en émotions. Le réalisateur Carlo Shalom Hintermann, fils de l'acteur suisse Carlo Hintermann, renverse ici tous les clichés du documentaire consacré aux enfants malades. Mêlant brillamment une observation intimiste et une forme d'animation innovante, qui reflète l'influence d'Hayao Miyazaki, le film est un voyage de l'autre côté de la nuit. Un espace où la lumière et l'obscurité se rencontrent, où les enfants n'ont plus à avoir peur du soleil.

GIONA A. NAZZARO
Traduction BMP Translations

Die Sonne ist mancher Kinder Feind. Eine sehr seltene Hautkrankheit namens «Xeroderma Pigmentosum», auch XP genannt, zwingt eine Gruppe von Kindern, ihr Leben fern der Sonne und des Tageslichts zu fristen. Horror- und Sciencefiction-Stories (und so mancher berühmte Hollywood-Blockbuster) stellen diese Kinder als «Vampire» dar. Wie so oft ist die Wahrheit viel komplexer. Wird die Haut dieser Kinder der Sonne ausgesetzt, kann dies zu Tumoren und ernststen Verbrennungen führen. Doch dank der Mitarbeitenden von Camp Sundown, einer kleinen, aber sehr effizienten Einrichtung an New Yorks Stadtgrenze, gegründet von einigen betroffenen Eltern, haben auch diese Kinder endlich Hoffnung auf ein Leben voller Überraschungen und Emotionen. Regisseur Carlo Shalom Hintermann, Sohn des Schweizer Schauspielers Carlo Hintermann, stellt alle Klischees zu Dokumentarfilmen über schwerkranke Kinder komplett auf den Kopf. Gekonnt wird eine sehr persönliche Beobachterperspektive mit einer innovativen Moderation verwoben, die den Einfluss von Miyazaki Hayaos besten Arbeiten erkennen lässt. So wird der Film zu einer Reise auf die andere Seite der Nacht, wo Licht auf Dunkelheit trifft und die Kinder keine Angst mehr vor der Sonne haben müssen.

GIONA A. NAZZARO
Übersetzung BMP Translations

For some children the sun is an enemy. A very rare skin disease, the «xeroderma pigmentosum», also known as XP, forces a group of children to conduct their lives hidden from daylight and the sun. Horror and science fiction stories portray these children as «vampires» (as seen in some major Hollywood blockbusters). The truth, as usual, is much more complex. To be exposed to the sun's rays could lead to skin tumours and severe burns. But thanks to the people of Camp Sundown, a small but very efficient facility just outside New York, created by some of the parents of the kids affected by XP, these children can finally hope to lead a life full of surprises and emotions. Director Carlo Shalom Hintermann, son of the Swiss actor Carlo Hintermann, turns all the clichés of the documentary about children with severe illnesses upside down. Carefully interwoven between an intimate observational approach and innovative animation that reflects the influence of Miyazaki Hayao's best work, the film is a journey to the other side of the night. A place where light and darkness meet; where children no longer have to be afraid of the sun.

GIONA A. NAZZARO

JACQUELINE GOSS

THE OBSERVERS

UNITED STATES | 2011 | 67' | SUPER 16 | ENGLISH
INTERNATIONAL PREMIERE

REGARD NEUF

La station météo du Mont Washington (1916 m), au nord-est des Etats-Unis. Depuis 1932, dans des conditions extrêmes, des climatologues y enregistrent les températures et la vitesse du vent. Dans ce décor du bout du monde, tel un martien solitaire, un personnage emblématique accomplit sa mission scientifique à coup de gestes mystérieux. Plus tard, un autre le remplace, perpétuant les mêmes gestes dérisoires. Tout autour, l'univers immuable... et éternellement changeant. Qu'ils soient déserts ou assaillis de touristes, enfouis sous le brouillard et la neige ou inondés de soleil, jour après jour, au gré de la météo et des saisons, ce lieu et les somptueux paysages qu'il surplombe ne cessent de se révéler, dans une suite d'éclatantes épiphanies. Avec virtuosité, images et sons glissent du concret à l'abstrait, du bruit au silence, du blanc à la couleur, passant par une série de variations subtiles, qui vident ou saturent progressivement le champ. Un film contemplatif et sans dialogues, qui nous convie, non sans humour, à une véritable expérience visuelle et auditive. Un moment de grâce.

ALESSIA BOTTANI

Die Wetterstation am Mount Washington (1916 m) im Nordosten der USA: Seit 1932 zeichnen Klimaforscher hier unter extremen Bedingungen Temperatur und Windgeschwindigkeit auf. Vor dieser Kulisse vom Ende der Welt erfüllt ein Mann, der wie ein einsamer Marsmensch oder eine Symbolfigur wirkt, seinen wissenschaftlichen Auftrag mit geheimnisvollen Gesten. Später übernimmt ein anderer seine Rolle und vollführt dieselben einfachen Handgriffe. Ringsum rührt sich nichts... und doch sieht alles immer wieder anders aus. Dieser Ort und die atemberaubende Landschaft, die er überragt, zeigen uns in einer Abfolge eindrucksvoller Offenbarungen stets neue Facetten, Tag für Tag und je nach Wetterlage und Jahreszeit: bald menschenleer, bald voller Touristen, versunken in Nebel und Schnee oder von der Sonne überflutet. Virtuos wechseln Bild und Ton vom Konkreten zum Abstrakten, vom Lärm zur Stille, von weiss zu farbig, und durchlaufen dabei eine Reihe subtiler Verwandlungen, die das Blickfeld ganz allmählich leeren oder füllen. Ein kontemplativer Film ohne Dialoge, der uns mit einer Prise Humor neue visuelle und auditive Erfahrungen vermittelt. Ein Augenblick der Gnade.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translation

The weather station on Mt. Washington (1916 m), in the northeast of the USA. Since 1932, working in extreme conditions, climatologists up here have been recording temperatures and wind speeds. In this remote setting, like a lone Martian, an emblematic figure performs the mysterious gestures associated with her scientific mission. Later, she is replaced by a male figure, performing the same risible tasks. All around them, the changeless – and eternally changing – environment. Whether deserted or assailed by tourists, sunk in fog and snow or bathed in sunlight, day by day, with the changing weather and seasons, this place and the sumptuous landscapes below are revealed in a succession of dazzling epiphanies. With great virtuosity, images and sound shift from concrete to abstract, noise to silence, white to colour, in a series of subtle variations which gradually empty or saturate the field. A contemplative, sometimes humorous film, without dialogue, which ushers us into a rich visual and auditory experience. A moment of grace.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Jesse Cain

SOUND
Holland Hopson

EDITOR
Jacqueline Goss

MUSIC
Holland Hopson

FILMOGRAPHY
2011 The Observers

**PRODUCTION
& WORLD SALES**
Jacqueline Goss
+1 8457575700
goss@bard.edu

MARTIN OTTER

VĂNG BÔNG

GERMANY | 2012 | 91' | HD | VIETNAMESE

THE ABSENCE OF SHADOW

WORLD PREMIERE

**REGARD NEUF****PHOTOGRAPHY**

Martin Otter

SOUNDJörg Elsner
Marc Parisotto**EDITOR**

Ulrike Tortora

MUSICChristoph Nicolaus
Rika Yoko Le Thao**FILMOGRAPHY**2012 *Văng Bông*
2011 *Wonderland* (mlf)
2004 *Vanishing Point* (sf)
2003 *White* (mlf)**PRODUCTION
& WORLD SALES**Manic Cinema
Martin Otter
+49 8926023000
martin.otter@marsfeld.deNicolas Humbert
+49 89292354
nicolas.humbert@gmx.de

Enfant, le poète Thanh Nguyen a été victime d'un raid américain. Devenu aveugle, l'homme s'est marié et a fondé une famille. Quand sa femme est tombée malade, il a pris la décision de mendier à travers le pays, accompagné par sa fille alors âgée de neuf ans. De retour chez lui deux ans plus tard, Nguyen a commencé à écrire sur cette expérience et à surmonter son handicap. Conçu comme une confession à deux voix (père et fille), déchiré par des plans de lumière absolue, *Văng Bông* est un voyage à travers la nuit. Petit à petit, le récit s'ouvre sur une trajectoire universelle: une sorte de précis philosophique sur la manière de survivre aux ténèbres. En équilibre subtil entre parole, imagination, souvenir et rêve, Martin Otter cherche à dépasser le visible et l'audible pour atteindre une dimension autre, qui tient à l'intimité de ses personnages et qui se veut comme l'image d'un monde intérieur. Tourné dans un noir et blanc à forte valeur symbolique, *Văng Bông* suit un parcours à rebours qui, tel une spirale, conduit au plus près de l'âme d'un homme.

CARLO CHATRIAN

Als Kind wurde der Dichter Thanh Nguyen Opfer eines Überfalls der Amerikaner. Der fortan blinde Mann heiratete und gründete eine Familie. Als seine Frau erkrankte, beschloss er, in Begleitung seiner damals neunjährigen Tochter als Bettler durchs Land zu ziehen. Zwei Jahre später kehrte Nguyen nach Hause zurück und begann über diese Erfahrung zu schreiben und seine Behinderung zu überwinden. *Văng Bông* ist wie ein zweistimmiges Geständnis (Vater und Tochter) konzipiert, eine Reise durch die Dunkelheit, unterbrochen von Ebenen absoluten Lichts. Nach und nach mündet der Bericht in eine universelle Bahn und wird zu einer Art philosophischem Kompendium für das Überleben in der Welt der Schatten.

Martin Otter bewahrt ein subtiles Gleichgewicht zwischen Sprache, Vorstellungskraft, Erinnerung und Traum. Er versucht, eine neue Dimension jenseits des Sichtbaren und Hörbaren zu finden, die mit der ganz persönlichen Welt seiner Figuren zu tun hat und ihr Innenleben abbildet. Der in symbolischem Schwarz-Weiss gedrehte Film *Văng Bông* bewegt sich rückwärts und führt wie eine Spirale immer weiter nach innen, hin zur menschlichen Seele.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

As a child, the poet Thanh Nguyen lost his sight in an American raid. He grew up, married and had a family. When his wife fell ill, he decided to go begging around the country, accompanied by his nine-year-old daughter. Back home two years later, Nguyen began writing about this experience and started to overcome his disability. Conceived as a confession for two voices (father and daughter), shot through with scenes of absolute clarity, *Văng Bông* is a journey through night. Gradually, the story approaches a universal theme, offering a sort of philosophical handbook on how to survive the darkness.

Striking a balance between spoken word, imagination, memory and dream, Martin Otter seeks to go beyond what can be seen and heard and to enter a different dimension, exploring the inner world of his characters. Shot in highly symbolic black and white, *Văng Bông* follows a back-to-front route which leads, spiral-wise, down into the human soul.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations



CARLOS KLEIN

WHERE THE CONDORS FLY

SWITZERLAND | GERMANY | CHILE | 2012 | 91' | HD

ENGLISH | RUSSIAN | SPANISH

WORLD PREMIERE

Deux cinéastes se rencontrent. Le documentariste russe primé, Victor Kossakovsky, est en plein tournage de sa dernière œuvre *iVivan las Antipodas!* – qui clôt l'édition 2012 du Festival. Le second réalisateur, le chilien Carlos Klein (*Tierra de agua*, VdR 2004), est l'auteur de ce film, consacré à Kossakovsky et à lui-même. A l'origine, Kossakovsky avait simplement demandé à Klein de l'aider à trouver des lieux de tournage en Patagonie. C'était justement là-bas, en Patagonie, il y a des années, que Klein avait pris conscience qu'il voulait faire des films. Le maître russe, passionné de cinéma, aide le jeune cinéaste à surmonter la crise artistique qu'il traverse: il laisse Klein le filmer au travail, empoignant au besoin une pelle pour adapter la réalité qu'il filme à ses envies, faisant naître des moments magiques et, en fin de compte, restant toujours à l'écoute de ses émotions.

Avec constance et tranquillité, dans la relation de conflit et de filiation qu'il entretient avec cet homme extraordinaire, Klein retrouve les clés de la créativité. *Where the Condors Fly* témoigne de ces retrouvailles.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Zwei Filmemacher treffen aufeinander: Der preisgekrönte russische Dokumentarfilmer Victor Kossakovsky steckt mitten in den Dreharbeiten zu seinem neuesten Film, *iVivan las Antipodas!*, – der diesjährige Abschlussfilm des Festivals. Der andere Filmemacher ist der Chilene Carlos Klein (*Tierra de agua*, VdR 2004), Autor des vorliegenden Filmes über Kossakovsky und sich selber.

Kossakovsky hatte Klein eigentlich nur um Unterstützung beim Suchen von Drehorten in Patagonien gebeten. Ausgerechnet dort entdeckte Klein vor Jahren erstmals, dass er Filme machen möchte. Nun verhilft ihm der leidenschaftliche, ja getriebene russische Meister zum Überwinden seiner derzeitigen Schaffenskrise, indem er Klein erlaubt, ihn bei der Arbeit zu filmen wie er, wenn nötig mit der Schaufel in der Hand, die Realität vor der Kamera seiner Vorstellung anpasst, magische Momente zulässt und schliesslich immer seine Emotionen als Massstab nimmt.

Mit ruhiger Beständigkeit findet Klein im Konflikt und im Windschatten des bürigen Mannes seinen eigenen Zugang zum Filmemachen wieder. *Where the Condors Fly* legt ein starkes Zeugnis davon ab.

JENNY BILLETER

This is a story of the encounter of two filmmakers: one, the prizewinning Russian documentary filmmaker Victor Kossakovsky, is in the middle of shooting his newest film, *iVivan las Antipodas!* – the final film of this year's Festival. The other is the Chilean Carlos Klein (*Tierra de agua*, VdR 2004), who created this film about himself and Kossakovsky.

Kossakovsky had actually only requested Klein's help to look for film locations in Patagonia, but it is precisely there that Klein discovered, years ago, that he himself wanted to make films. Now the passionate, even driven, Kossakovsky helps Klein overcome his present creative crisis by allowing Klein to film him at work as he – with a spade in his hand, if necessary – alters the reality seen by the camera to fit his ideas, welcomes magical moments and ultimately always uses his own emotions as a guide.

With quiet perseverance, Klein rediscovers his own path to filmmaking in the conflict and slipstream of the bear-like Kossakovsky, as *Where the Condors Fly* demonstrates so convincingly.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Carlos Klein

SOUND

Rafael Huerta, Patrick Becker, Mario Diaz

EDITOR

Beatrice Babin, Carlos Klein

MUSIC

Daniel Almada

FILMOGRAPHY

- 2012 *Where the Condors Fly*
- 2007 *A portrait of Rolf Gérard in his Mid-Nineties* (mff)
- 2004 *Tierra de Agua*
- 1997 *Ibycus – a Poem by John Heath-Stubbs* (sf)

PRODUCTION

Mira Film
Vadim Jendreyko
+41 616811617
jendreyko@bluewin.ch
www.mirafilm.ch

COPRODUCTION

TM Films
Homolka Hartmut
+49 76188148939
info@tmfilm.de

CKFilms
Carlos Klein
+56 28553535
c.kleinfilms@gmail.com

RAMI NIHAWI

YAMO

LEBANON | UNITED ARAB EMIRATES | 2011 | 68' | HD | ARABIC
INTERNATIONAL PREMIERE**REGARD NEUF****PHOTOGRAPHY**

Maroon Asmar, Rami Nihawi

SOUND

Rayan Obeiddine

EDITOR

Anne de Mo

MUSIC

Khaled Omran

FILMOGRAPHY

2011 Yamo

2007 Revenging for the
Astronaut (sf)

2006 D'une étoile (sf)

2006 A titre personnel (sf)

**PRODUCTION
& WORLD SALES**UMAM Productions
Monika Borgmann
+961 1553604
monika.borgmann@umamproductions.com**COPRODUCTION**SakADo
Rami Nihawi
+961 3760581
rami@sakado-production.com

« Ma mémoire trouée ne me renvoie que quelques images floues ou imaginées. J'ai grandi loin de moi-même. Où sont les 16 premières années de ma vie ? Je me réveille sans passé. Mon imagination devient mémoire et la réalité devient imagination comme dans un rêve où je nage anxieux, fatigué. Je filme ma mère Nawal, ma soeur Rima et mon frère Rayan dans notre maison «hôtel». Chacun vit dans ses frontières qu'il protège. Ma famille ressemble tellement à ce pays où nous vivons, le Liban. Silences, non-dits, explosions, négociations. Nawal ne parle pas. Ses journées s'écoulaient inexorablement de l'aube à l'aube dans un travail incessant. Ma mémoire se met en marche. Je recompose des souvenirs cartes postales avec Nawal et j'évoque notre relation en une sorte de journal intime. (...) Je rêve qu'elle me parle enfin. Son passé, sa vie, ses désillusions, la guerre. Mon père, amour perdu dans le chaos des jours. Alors, j'essaie enfin de réapprendre à vivre dans ce dialogue avec ma mère, car on dirait que Nawal est allée très loin dans son voyage et nous a emportés avec elle.»

RAMI NIHAWI

«Mein Gedächtnis gibt nur ein paar vage oder erfundene Bilder wieder. Ich bin fern von mir selber aufgewachsen. Wo sind die 16 ersten Jahre meines Lebens? Ich erwache ohne Vergangenheit. Meine Phantasie wird zur Erinnerung und die Realität zur Phantasie, wie in einem Traum, wo ich schwimme, verängstigt und müde. Ich filme meine Mutter Nawal, meine Schwester Rima und meinen Bruder Rayan in unserem «Hotel»-Haus. Wir leben alle in eigenen, von uns geschützten Grenzen. Unser Land, der Libanon, und meine Familie ähneln sich sehr. Schweigen, Ungesagtes, Explosionen, Verhandlungen. Nawal spricht nicht. Ihre Tage vergehen unbittlich von einem zum nächsten Morgen in unaufhörlicher Arbeit Mein Gedächtnis setzt ein. Mit Nawal bastle ich postkartenschöne Erinnerungen und stelle unsere Beziehung in einer Art Tagebuch dar. (...) Ich träume davon, dass sie endlich mit mir spricht. Von ihrer Vergangenheit, ihrem Leben, den verlorenen Illusionen, dem Krieg. Meinem Vater, der im Chaos der Tage verlorenen Liebe. So versuche ich endlich, im Dialog mit meiner Mutter wieder leben zu lernen, denn Nawal ist wohl sehr weit gegangen auf ihrer Reise, und uns hat sie mitgenommen.»

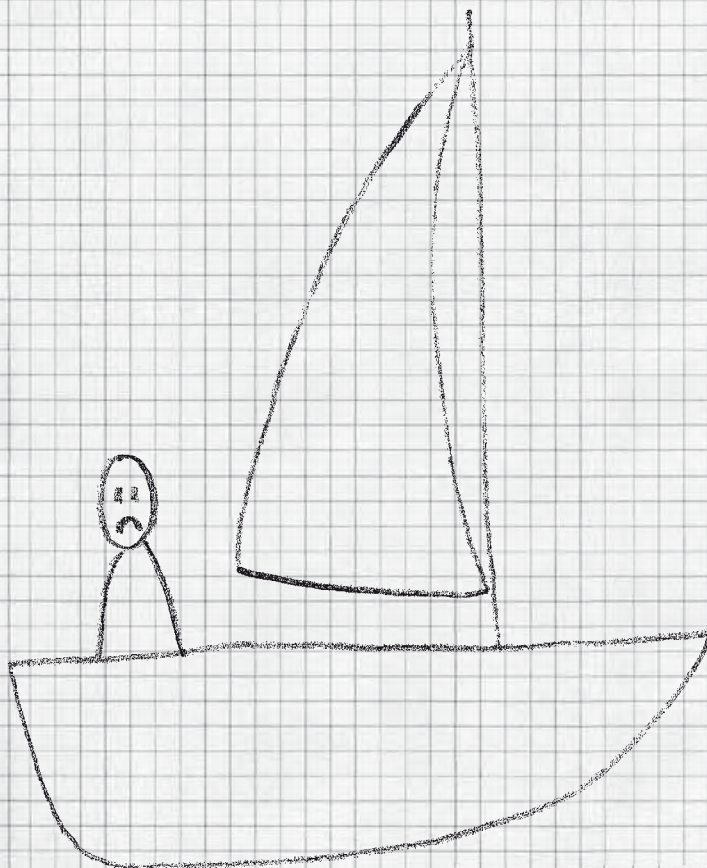
RAMI NIHAWI

Übersetzung BMP Translations

“My sieve-like memory can dredge up only a few hazy or imagined images. I grew up far from myself. Where are the first 16 years of my life? I awake with no past. My imagination becomes memory and reality becomes imagination, as in a dream in which I swim anxious and weary. I film my mother Nawal, my sister Rima and my brother Rayan in our “hotel” home. Each person lives within boundaries which they defend. My family is so much like this country of ours, Lebanon. Silences, things left unsaid, explosions, negotiations. Nawal says nothing. Her days are consumed inexorably, from dawn to dusk, in ceaseless work. My memory gets into gear. I recompose postcard memories with Nawal, and I write of our relationship in a kind of secret diary. (...) I dream that at least she speaks to me. Her past, her life, her disappointments, the war. My father, the love lost in the chaos of the days. Then I try to learn to live again in this dialogue with my mother, for you could say that Nawal has gone a long way on her journey and has taken us with her.”

RAMI NIHAWI

Translation BMP Translations




Nous vous aidons à vous
sortir d'affaire rapide-
ment et simplement.
www.mobi.ch

La Mobilière
Quoi qu'il arrive



La Mobilière est sponsor principal de Visions du Réel, Nyon



18 FILMS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE, INTERNATIONALE OU EUROPÉENNE CONCOURANT AU PRIX GEORGE FOUNDATION POUR LE MEILLEUR MOYEN MÉTRAGE (CHF 10 000) ET LE PRIX SPÉCIAL GEORGE FOUNDATION POUR LE MOYEN MÉTRAGE LE PLUS INNOVANT (CHF 5000).

18 FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIERE, ALS INTERNATIONALE ODER EUROPÄISCHE PREMIERE. DIESE FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN PREIS GEORGE FOUNDATION FÜR DEN BESTEN MITTELLANGEN FILM (CHF 10 000) UND DEN SPEZIALPREIS GEORGE FOUNDATION FÜR DEN INNOVATIVSTEN MITTELLANGEN FILM (CHF 5000).

18 FILMS ARE GIVEN IN WORLD, INTERNATIONAL AND EUROPEAN PREMIERES. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE PRIZE GEORGE FOUNDATION FOR THE BEST MEDIUM LENGTH FILM (CHF 10 000) AND THE SPECIAL PRIZE GEORGE FOUNDATION FOR THE MOST INNOVATIVE MEDIUM LENGTH FILM (CHF 5000).



COMPÉTITION
INTERNATIONALE
MOYENS MÉTRAGES

MARIUS IACOB

24 GALETI, 7 SOARECI, 18 ANI

ROMANIA | 2011 | 39' | HD | ROMANIAN

24 BUCKETS, 7 MICE, 18 YEARS

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Marius Iacob

SOUND

Vlad Voinescu

EDITOR

Vlad Voinescu

FILMOGRAPHY

2011 24 Galeti, 7 Soareci,
18 Ani (mlf)
2008 Casino (sf)
2008 Rewind (sf)
2007 Trenuri Nesupravegheate
(sf)

Un lieu perdu dans la campagne roumaine. Deux charbonniers, un homme et une femme, répètent tous les jours les mêmes gestes, comme les générations qui les ont précédés. Déjà assez âgés, ils coupent le bois, ils nettoient le terrain, ils préparent la meule, ils y mettent le feu, ils attendent que le charbon soit prêt. Entre temps, devant leur maison (une vieille roulotte délabrée), ils calculent toutes les bonnes combinaisons possibles pour gagner au loto et écoutent à la radio les nouvelles du monde. Quelquefois, la modernité arrive jusqu'à eux sous forme de touristes amenés par des guides rusés et entreprenants. En tant que figures presque archaïques, ils sont devenus des attractions muséales, que les gens d'autres pays viennent voir pour retrouver l'atmosphère d'un temps perdu. Entre les deux groupes, des regards se croisent, des discours bizarres prennent forme, des photos sont faites, des fraternités impossibles se nouent. Après les touristes s'en vont, le guide paie la prestation et tout revient à l'état naturel. Sous le regard impassible de la caméra, une représentation du théâtre de l'absurde a eu lieu.

LUCIANO BARISONE

Irgendwo auf dem Lande in Rumänien. Tagtäglich führen der Köhler und die Köhlerin dieselben Handlungen aus wie ihre Vorgänger seit Generationen. Beide sind nicht mehr die Jüngsten. Sie hacken Holz, fegen, bereiten den Meiler vor, legen das Feuer und warten, bis das Holz verkohlt ist. In der Zwischenzeit sitzen sie zuhause (einem verlotterten Wohnwagen), überlegen sich, wie sie im Lotto gewinnen könnten, und hören Nachrichten im Radio. Ab und zu bricht die Moderne in Gestalt von Touristen und cleveren Fremdenführern in das Leben der Köhler ein. Diese fast archaischen Gestalten gelten als Sehenswürdigkeiten, als Relikte einer vergangenen Epoche, eine Attraktion, für die Fremde bezahlen. Die Blicke der beiden Gruppen kreuzen sich, seltsame Dialoge, Fotos und unmögliche Brüderschaften entstehen. Sobald die Touristen abgereist sind, bezahlt der Führer für die Darbietung und alles ist wie vorher. Das absurde Theaterstück unter dem ungerührten Kameraauge hat ein Ende.

LUCIANO BARISONE
Übersetzungen BMP Translations

A remote spot in the Romanian countryside. Two charcoal-burners, a man and a woman, perform the same actions every day, like the generations before them. Already elderly, they chop wood, clear the ground, prepare the heap, fire it and wait for the wood to turn into charcoal. Meanwhile, in front of their broken-down old caravan, they calculate all the possible combinations for winning the lottery and listen to news of the world on the radio. Sometimes, the modern world reaches them in the form of tourists brought by savvy, business-minded guides. As almost archaic figures, they have become a tourist attraction, visited by people from other countries wanting to breathe the atmosphere of times past. Between the two groups, looks are exchanged, strange conversations take shape, photographs are taken, impossible friendships formed. When the tourists have gone, the guide pays for their services and all reverts to normal. Under the impassive gaze of the camera, a performance worthy of the theatre of the absurd.

LUCIANO BARISONE
Translation BMP Translations

PRODUCTION

Manekino Film
Adina Pintille
+40 722413005
office@manekinofilm.ro
www.manekinofilm.ro

WORLD SALES

Manekino Film
Marius Iacob
+40 722413005
miaco_st@manekinofilm.ro
www.manekinofilm.ro



SERGIO DA COSTA, MAYA KOSA

AUX BAINS DE LA REINE

PORTUGAL | SWITZERLAND | 2012 | 38' | HD | XD CAM

FRENCH | PORTUGUESE

QUEEN'S BATH

WORLD PREMIERE

Comment se fait-il que l'esprit et le corps semblent parfois vivre dans deux mondes différents? *Aux bains de la reine* explore le sentiment contradictoire de se sentir à la fois ici et ailleurs. A travers le regard d'Elsa, immigrée portugaise vivant en Suisse, le film saisit des éléments de sa vie personnelle lorsqu'elle rentre dans sa ville natale, Caldas Da Rainha. Puis, il nous entraîne dans un vertige à la fois déroutant et fascinant, explorant les habitudes des clients de bains thermaux comme dans une série paradoxale de natures mortes animées, tandis qu'Elsa questionne ses origines. Lentement, la frontière entre rêve et réalité s'estompe. Différentes époques fusionnent dans les labyrinthes des bains. Profondément ironique, déconstruit, inspiré de *L'année dernière à Marienbad*, *Aux bains de la reine* est un film envoûtant sur le souvenir et la nostalgie, l'identité et le désir. Sergio Da Costa et Maya Kosa créent un monde peuplé de fantômes, où les images cadrées avec soin deviennent des sortes de portes ouvertes sur d'autres dimensions de la perception. Une œuvre radicalement différente sur ce que signifie l'expression « floter entre deux mondes ».

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Weshalb scheinen Körper und Seele manchmal an zwei verschiedenen Orten zu weilen? *Aux bains de la reine* versucht das paradoxe Gefühl zu erkunden, zugleich hier und dort zu sein. Aus der Perspektive der in die Schweiz eingewanderten Portugiesin Elsa fängt der Film in ihrem Geburtsort Caldas Da Rainha Bruchstücke ihrer persönlichen Geschichte ein. Dieser verwirrende, aber faszinierende Taumel zwischen Traum und Wirklichkeit betrachtet die Gewohnheiten der Thermalbadgäste wie eine paradoxe Reihe animierter Stillleben, während Elsa Fragen über ihre Herkunft stellt. Langsam verschwimmt Reales mit Irrealem. In den Labyrinthen der Thermalbäder werden verschiedene Epochen lebendig. Eine zutiefst ironische, nüchterne Sicht, frei nach *L'année dernière à Marienbad*, macht *Aux bains de la reine* zu einem eindringlichen Film über Erinnerung und Sehnsucht, Identität und Verlangen. Sergio Da Costa und Maya Kosa erschaffen eine von Geistern bevölkerte Welt, in der die sorgsame Bildwahl das Tor zu anderen Dimensionen der Wahrnehmung öffnet. Eine radikal andersartige Sicht darauf, was es heisst, zwischen zwei Welten zu schweben.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

How is it possible that mind and body sometimes seem to live in two different worlds? *Aux bains de la reine* tries to explore the contradictory feelings of being here and there at the same time. Through the gaze of Elsa, a Portuguese immigrant in Switzerland, the film captures elements of her own personal story while she is back in Caldas Da Rainha, her birthplace. Thus the film becomes a puzzling yet fascinating vertigo that explores the habits of the people visiting the thermal baths like a paradoxical series of animated still lives, while Elsa questions her origins. Slowly, dream and reality begin to shift. Different timelines merge in the labyrinths of the thermal baths. A deeply ironic and deconstructed take on the *L'année dernière à Marienbad* model, *Aux bains de la reine* is a haunting film about memory and longing, identity and desire. Sergio Da Costa and Maya Kosa create a world populated by ghosts in which the carefully framed pictures work like gateways to other dimensions of perception. A radically different take on what it means to be floating between two worlds.

GIONA A. NAZZARO

SCREENPLAY

Elsa Ventura, Sergio Da Costa, Maya Kosa

PHOTOGRAPHY

Sergio Da Costa

SOUND

Adrien Kessler

EDITOR

Telmo Churro, Maya Kosa & Sergio Da Costa

FILMOGRAPHY

Sergio Da Costa:

2012 *Aux bains de la reine* (m/f)
 2010 *Snack-bar Aquário* (m/f)
 2009 *Entretien avec Almiro*
 Vilar da Costa (sf)

Maya Kosa:

2012 *Aux bains de la reine* (m/f)
 2010 *L'ingénieur et le prothésiste*
 (sf)

PRODUCTION

Po' Films
 Sergio Da Costa, Maya Kosa
 +41 774466261
 sergiodc@gmail.com

FRANCESCA BALBO

CADENAS

ITALY | 2012 | 60' | HD | ITALIAN | SARDINIAN

CHAINS

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Francesca Balbo, Andrea Turri

SOUND

Mirko Guerra, Alberto Gallo

EDITOR

Bruno Oliviero, Carlotta Cristiani

MUSIC

Dario Miranda

FILMOGRAPHY2012 *Cadenas* (m/f)2007 *Senza perdere la tenerezza* (sf)

En Sardaigne, les gardes-barrières d'une petite ligne de chemin de fer passent leurs journées à verrouiller et déverrouiller les chaînes qui bloquent un passage à niveau. Bien qu'elles sachent leur emploi menacé, elles continuent à travailler. Vêtues de leurs manteaux fluorescents, elles surveillent constamment les horaires pour que chaque train puisse traverser le passage à niveau sans risquer de blesser les personnes traversant les rails. Les jours s'égrènent, tandis que ces femmes exécutent leur tâche. Mais lorsque la société de chemin de fer décide de réduire leur salaire, elles vont manifester en ville. En vain. Leur travail appartient à un autre temps. Il est très facile de remplacer les gardes-barrières par des barres métalliques reliées à des capteurs. La réalisatrice Francesca Balbo, qui a remporté le prix Solinas du documentaire pour son projet en 2009, filme un monde presque hors de notre temps. Les rails sont les seuls vestiges de la révolution industrielle, déjà oubliée; une nouvelle ère menace d'effacer entièrement tout ce qui reste du passé. A la manière d'un western de John Ford, *Cadenas* raconte l'histoire d'un monde voué à disparaître pour faire place à un nouvel univers.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Die Wärterinnen einer Schmalspurbahn im sardischen Hinterland öffnen und schliessen tagaus tagein die Ketten am heimischen Bahnübergang. Sie wissen, dass ihr Job in Gefahr ist. Aber sie arbeiten weiter. In ihren fluoreszierenden Jacken haben sie stets ein wachsames Auge auf den Fahrplan, damit jeder Zug sicher vorbeifahren kann, ohne Menschen zu gefährden. Die Tage vergehen, während die Bahnwärterinnen ihre Pflicht tun. Als das Unternehmen Lohnkürzungen beschliesst, ziehen sie alle in einem Protestmarsch durch die Stadt. Doch vergeblich. Ihre Arbeit gehört der Vergangenheit an, denn sie könnten leicht durch Licht- und Metallschranken ersetzt werden. Regisseurin Francesca Balbo, die für ihr Projekt 2009 den Solinas-Dokumentarfilmpreis erhielt, beschreibt eine Welt, die jenseits von Zeit und Raum zu stehen scheint. Die Schienen sind das einzige Überbleibsel einer industriellen Revolution, die bereits vergessen ist, weil schon wieder eine neue Ära jede noch so kleine Spur der Vergangenheit auszumerzen droht. Wie ein Western von John Ford erzählt *Cadenas* die Geschichte einer Welt, die zum Untergang gezwungen wird, damit sie durch eine neue ersetzt werden kann.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

The gatekeepers along a narrow gauge railway line in the inland part of Sardinia spend their days locking and unlocking the chains that block the local level crossing. They know their job is at risk. But they keep on working. Dressed up in their fluorescent coats, they constantly keep their watchful eye on the timetable so that each train can pass in safety with no risk of harming the people who cross the rails. The days go by one after another while the women at the gate tend to their duty. When the company decides to cut their salary they all march across the city to protest. But to no avail. Their job is deemed old-fashioned. These women can easily be replaced by metal bars served by photo cells. Director Francesca Balbo, who won the documentary Solinas Award for her project in 2009, focuses her gaze on a world that is almost outside of time. The rails of the train are the only remnants of an industrial revolution that is already forgotten while a new era threatens to completely erase every little reminder of the past. Like a John Ford western, *Cadenas* is the story of a world that is forced to disappear to make place for a new one.

GIONA A. NAZZARO

PRODUCTION & WORLD SALES

La Sarraz Pictures
Alessandro Borrelli
info@lasarraz.com
+39 11503598
www.lasarraz.com



DANIEL GARCÍA, AURELIO MEDINA

CHRISTMAS IN ICARIA

SPAIN | 2012 | 40' | HD | ENGLISH | SPANISH
WORLD PREMIERE

En 1848, un jeune Catalan quitte Barcelone pour suivre l'appel d'Etienne Cabet, théoricien français de la cité idéale d'Icarie, et participer à la fondation d'une communauté égalitaire au Texas. Un siècle et demi plus tard, deux cinéastes espagnols partent sur les traces de «l'utopie icarienne» aux Etats-Unis... dont il ne reste aucun vestige. On ne trouvera dans ce «road movie» singulier, nul exotisme, nul pittoresque de carte postale. C'est bien plus à un voyage dans le temps que nous convie ce film intrigant et mystérieux : un voyage mental, où le spectateur est invité à combler les manques, à deviner, et à se laisser porter. Entre mythe et réalité, le film construit sa route et se réinvente à chaque étape, à chaque récit. Par un subtil jeu d'échos, d'un lieu, d'une rencontre à l'autre, passé et présent dialoguent avec finesse. Face au rêve américain des immigrants d'aujourd'hui, en quête de travail et d'argent, la société rêvée des Icaris apparait comme un lointain mirage. Et la colonie idéale de ces aventuriers utopistes a cédé la place à une prison modèle...

ALESSIA BOTTANI

1848 verliess ein junger Katalane Barcelona, um dem Ruf von Etienne Cabet zu folgen, dem französischen Theoretiker der idealen Stadt Icaria, und um Mitbegründer einer egalitären Gemeinschaft in Texas zu werden. Etwa 150 Jahre später suchen zwei spanische Cineasten nach den Spuren der «ikarischen Utopie» in den USA... vergebens! In diesem einzigartigen «Road Movie» herrscht in punkto Exotik und Postkartenidylle Fehlanzeige. Der verstörende, geheimnisvolle Film entführt uns eher auf eine Zeitreise, eine mentale Reise, die vom Zuschauer verlangt, dass er Lücken füllt, Dinge errät und sich treiben lässt. Irgendwo zwischen Mythos und Realität findet der Film seinen Weg und erfindet sich bei jedem Schritt und jeder Geschichte neu. Von einem Ort und einer Begegnung zur nächsten entsteht ein diskretes Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart, als würde man ein Echo hören. Angesichts der Träume der amerikanischen Einwanderer von heute, die auf der Suche nach Arbeit und Geld sind, wirkt die Wunschgesellschaft der Ikarier wie eine Fata Morgana. Und wo sich einst die ideale Siedlung der utopistischen Abenteurer befand, steht heute ein Vorzeige-Gefängnis...

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

In 1848, a young Catalan left Barcelona in response to a call from Etienne Cabet, French theoretician of the ideal city of Icaria, to take part in founding an egalitarian community in Texas. 150 years later, two Spanish filmmakers set out to research the "Icarian utopia" in the Unites States... which has disappeared without trace. This unusual road movie has nothing of the exotic or picturesque; it is no picture postcard. Rather, intriguing and mysterious, it invites us to engage in time travel: a journey of the mind, in which the spectator is asked to fill in the blanks, speculate and be carried along. Part myth, part reality, the film builds its own road, reinventing itself at each stage of the way. In a subtle interplay of echoes, places, encounters, past and present enter into dialogue. Compared with the American dream of today's immigrants, in quest of work and money, the society the Icaris dreamed of seems a distant mirage. And the site of their utopian colony has been taken over by a model prison...

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Daniel García, Aurelio Medina

SOUND

Daniel García, Aurelio Medina

EDITOR

Daniel García, Aurelio Medina

FILMOGRAPHY

Aurelio Medina:

2012 Christmas in Icaria (mlf)

Daniel García:

2012 Christmas in Icaria (mlf)

2010 La vaca en el cielo (sf)

2008 Piedras y palos (sf)

2004 Alameda año cero (sf)

PRODUCTION

Daniel Garcia
+34 615066972
danielgarciaanton@gmail.com
Aurelio Medina
+34 649512202
aureliomedina8@gmail.com

BÉNÉDICTE LIÉNARD

D'ARBRES ET DE CHARBON

BELGIUM | 2012 | 58' | HDCAM | SUPER 8 | FRENCH

ABOUT TREES AND COAL

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Antoine Marie Meert,
Stéphane Boissier,
Nicolas Rincon Gille,
Mary Jiménez

SOUND

Rémi Gérard

EDITOR

Mary Jiménez

MUSIC

Baudoin de Jaer

FILMOGRAPHY

2012 D'arbres et de charbon
(mlf)
2004 Pour vivre j'ai laissé
2002 Une part du ciel
1997 Têtes aux murs

A la suite d'un terrible accident arrivé dans une mine du Borinage, la famille de Bénédicte Liénard reçoit en dédommagement un petit bosquet, planté sur une ancienne fosse de charbonnage désaffectée. De génération en génération, hommes et femmes prennent soin de ce lieu qui devient vite le théâtre des petits et des grands événements de leur vie. On y partage des moments de fête à l'occasion des mariages et des baptêmes, mais aussi des moments plus tristes, en cas de séparations ou de deuils. Quelquefois, il se transforme même en plateau de cinéma pour des petits films amateurs. De cet «ici» partent les chemins qui mènent à l'«ailleurs», aux voyages que la cinéaste fait dans le réel et dans l'imaginaire. «À l'annonce de la maladie incurable de mon père, j'avais besoin de mieux comprendre les connections qui me liaient à l'histoire de sa vie. Je cherchais donc des images. Multipliant les supports, traduisant des impressions, je remonte librement aux origines de ma famille. Voyageant dans ses souvenirs les plus intimes, je m'éloigne parfois de ces arbres plantés sur cette terre de charbon» (BL).

LUCIANO BARISONE

Nach einem schrecklichen Grubenunfall im Borinage erhält die Familie von Bénédicte Liénard zur Entschädigung ein Wäldchen über einem stillgelegten Kohlebergwerk. Von Generation zu Generation tragen die Menschen Sorge um diesen Ort, der sich rasch zum Schauplatz der kleinen und grossen Ereignisse in ihrem Leben entwickelt. Hier feiert man gemeinsam Hochzeiten und Taufen, hier betrauert man Abschiede und Todesfälle. Sogar Amateur-Kurzfilme werden hier gedreht. Der konkrete Ort stellt das «Hier» dar, von dem aus die Wege nach «Anderswo» führen, zu den Reisen des Regisseurs in der Realität und der Phantasie. «Die unheilbare Erkrankung meines Vaters liess mich nach meinen Verbindungen zu seiner Lebensgeschichte suchen. Ich wollte Bilder finden. Eine impressionistische, frei assoziierte Reise zu den Ursprüngen meiner Familie. Im Netzwerk ganz privater Erinnerungen meiner Verwandten entferne ich mich zeitweise von diesen in der Kohle verwurzelten Bäumen» (BL).

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

Following a terrible mining accident in the Borinage area of Belgium, Bénédicte Liénard's family are compensated by the grant of a small piece of woodland, planted over an old coal mine. From generation to generation, men and women care for this plot, which soon becomes the scene of the major and minor events of their lives. There they share the joys of weddings and baptisms, and also sadder moments of parting and grief. Sometimes, the wood is even transformed into a set for making home videos. This "here" is the point of departure for "elsewhere", for the filmmaker's journeys into the real world and the world of the imagination. "When I heard that my father was terminally ill, I needed to get a better grasp of the connections between me and his life story. So I went in search of images. Using different media, conveying impressions, I freely investigate the origins of my family. Exploring their most intimate memories, I sometimes get away from these trees planted in this coal-black soil" (BL).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

PRODUCTION

Tarantula
Joseph Rouschop
+32 42259079
jo@tarantula.be
www.tarantula.be



AYA TANAKA

EAU DOUCE EAU SALÉE

BELGIUM | JAPAN | 2012 | 50' | MINI DV | SUPER 8 | JAPANESE
WORLD PREMIERE

Aya Tanaka – émigrée en Belgique, avait filmé son père Yasuo en 2004 dans *Harimano*, du nom de son village natal qu'il avait été contraint de quitter en raison de ses idées communistes. *Eau douce Eau salée* actualise son regard sur le déracinement, qui est devenu social, à travers la figure de son grand frère souffrant d'agoraphobie, déclenchée suite à une succession d'emplois mal rémunérés. Il végète, cloîtré chez ses parents dans une minuscule chambre que son corps seul, semble emplir. Les voix sont granuleuses, le dialogue hésitant, l'approche délicate, comme si Tanaka cherchait à saisir dans le close-up du grand frère qui déborde littéralement du cadre, un contrechamp au corps sec de son père, auquel elle s'adresse en plan moyen : un père vaincu par ce fils « monstrueux » qui incarne l'échec de ses combats passés. Comme son frère, Aya Tanaka appartient à la « lost generation », une génération perdue, que Yasuo n'a pas pu sauver. Elle filme donc l'épuisement des corps, enfoncés dans une semi-pénombre, à peine éclairés par des images saturées de couleurs de l'enfance, et tente par ce beau geste de cinéma de conjurer l'agonie d'une classe sociale broyée.

EMMANUEL CHICON

Aya Tanaka emigrierte nach Belgien. 2004 filmte sie in *Harimano* ihren Vater Yasuo, der sein gleichnamiges Heimatdorf in Japan wegen seiner kommunistischen Gesinnung verlassen musste. *Eau douce Eau salée* erneuert ihre Sicht der Entwurzelung, die hier einen sozialen Charakter erhält. Der Film zeigt ihren älteren Bruder, der nach einer Reihe schlecht bezahlter Jobs eine Agoraphobie entwickelte. Eingeschlossen in einem winzigen Zimmer, das sein Körper ganz auszufüllen scheint, vegetiert er dahin. Bruchige Stimmen, zögerliche Dialoge, vorsichtige Annäherung..., als würde Tanaka in der Nahaufnahme des Bruders, der im wahrsten Sinne des Wortes « den Rahmen sprengt », einen Gegenschuss zum ausgemergelten Körper ihres Vaters suchen, den sie in mittlerer Einstellung filmt: Der Vater unterliegt diesem « Monstersohn », der für das Scheitern seiner früheren Kämpfe steht. Wie ihr Bruder gehört auch Aya Tanaka zu einer verlorenen Generation, die Yasuo nicht retten konnte. Sie filmt also erschöpfte Körper im Halbdunkel, zu denen das Licht farbenfroher Kindheitsbilder kaum noch vordringt. Mit dieser schönen filmischen Geste versucht sie den Todeskampf einer sozialen Klasse heraufzubeschwören, die unter die Räder der Geschichte gekommen ist.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

Aya Tanaka, who lives in Belgium, filmed her father Yasuo in 2004 in *Harimano*, named for his native village, which he had been forced to leave on account of his Communist beliefs. *Eau douce Eau salée* takes the theme of rootlessness a stage further, into the social sphere, studying the figure of her older brother, suffering from agoraphobia after a succession of poorly paid jobs. He vegetates in a tiny room at his parents' home, which his body alone seems to fill. The voices are grainy, the dialogue hesitant, the approach delicate, as if the close-ups of her brother, who literally spills out of the frame, were intended as a counterpoint to the dry body of her father, whom she films at medium range: a father defeated by this "monstrous" son, who embodies the failure of his own past struggles. Like her brother, Aya Tanaka belongs to the lost generation that Yasuo has been unable to save. So she films the exhaustion of these bodies, sunk in semi-darkness, fitfully lit by images saturated with the colours of childhood, and attempts in thus fine cinematic gesture to cope with the agony of a crushed social class.

EMMANUEL CHICON
Translation BMP Translations

SCREENPLAY
Aya Tanaka

PHOTOGRAPHY
Aya Tanaka

SOUND
Philippe Fontaine

EDITOR
Azily Romane, Nathalie
Chaveau, Aya Tanaka

FILMOGRAPHY
2012 *Eau douce Eau salée* (mlf)
2009 *What remains in my heart*
2006 *Graines de pissenlit* (mlf)
2004 *Harimano* (mlf)
2002 *Interface* (sf)

PRODUCTION
AJCI
+32 25344523
distribution@ajcnet.be
www.ajcnet.be

COPRODUCTION
CBA
+32 22272230
cba@skynet.be
www.cbadoc.be

RADKA FRAN CZAK

GDZIE JEST SONIA

AKA SZUKAJĄC SONI

POLAND | 2012 | 50' | HD | RUSSIAN

LOSING SONIA

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Radka Franczak, Michael Ackerman, Ita Zbroniec-Zajt, Anna Wydra, Małgorzata Szylak

EDITOR

Radka Franczak, Jarosław Kamiński

FILMOGRAPHY2012 *Gdzie jest Sonia* (mlf)
2007 *Xristina*
2006 *Stiepan* (sf)

Christina a fait un choix de vie que la plupart des gens ne comprennent pas. Elle a décidé de devenir religieuse dans un monastère russe orthodoxe. Mais elle ne vit pas coupée du monde pour autant. Son monastère se trouve en plein cœur d'une ville russe moderne. Au quotidien, elle prie, peint des icônes, s'occupe d'animaux, sonne les cloches de l'église. Un point de vue différent sur la Russie post-soviétique actuelle. Après avoir été combattue par le régime communiste, l'Eglise orthodoxe est aujourd'hui confrontée à un autre défi, celui d'un monde focalisé sur les profits et les valeurs du matérialisme. Toujours sous le coup de l'effritement de l'Union soviétique, la société russe actuelle semble écartelée entre sa spiritualité ancestrale et la dure réalité de l'ère post-industrielle; elle n'a pas encore fini de surmonter les contradictions du capitalisme, récemment découvert. *Gdzie jest Sonia* est un film sur les transformations de l'âme et de la société russes. Il donne à voir les joies et les plaisirs simples d'une vie profondément spirituelle.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Christina hat ein Leben gewählt, das die meisten Menschen nicht verstehen. Sie folgte ihrer Berufung und liess sich in einem russisch-orthodoxen Kloster zur Nonne weihen. Aber sie zog sich nicht aus der Welt zurück. Ihr Kloster liegt mitten in einer modernen russischen Stadt. Christina malt Ikonen, schaut zu den Tieren, läutet die Glocken – all dies ist Teil einer täglichen Routine, die ein anderes Bild der heutigen, post-sowjetischen russischen Union vermittelt. Während das kommunistische Regime die russische Spiritualität auszumerzen versuchte, muss sich die orthodoxe Kirche heute einer neuen Herausforderung stellen: einer Welt, in der sich alles nur um materielle Werte und Gewinnstreben dreht. Die russische Gesellschaft hat heute noch mit den Nachwehen des Zusammenbruchs der Sowjetunion zu kämpfen und ist gespalten zwischen der Spiritualität ihrer Vorfahren und der rauen Realität einer post-industriellen Gesellschaft, die sich mit den Widersprüchen des frisch entdeckten Kapitalismus erst arrangieren muss. *Gdzie jest Sonia* ist ein Film über die Wandlung der russischen Seele und Gesellschaft und vermag zugleich die einfachen Freuden eines zutiefst spirituellen Lebens aufzuzeigen.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Christina has chosen a life that most people do not understand. She has embraced her calling and devoted herself to be a nun in a Russian Orthodox monastery. But she has not retreated from the world. Her monastery is in the midst of a contemporary modern Russian city. Painting icons, taking care of animals, singing the church's bells and praying are all part of a daily routine that projects a different outlook on contemporary post-Soviet Union Russia. While the former communist regime tried to eradicate Russian spirituality, nowadays the Orthodox Church has to face a new challenge, that of a world that is merely focused on material gains and values. Facing the aftermath of the crumbling of the Soviet Union, Russian society today seems to be split between its ancestral spirituality and the harsh realities of a post-industrial society that still has to come to terms with the contradictions of a newly-discovered capitalism. *Gdzie jest Sonia* is a film about the transformations within the Russian soul and society that manages to show the simple joys and pleasures of a deeply spiritual life.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

PRODUCTIONWajda Studio
Katarzyna Slesicka
+48 228511057
info@wajdastudio.pl
www.wajdastudio.pl**COPRODUCTION**Otter Films
Anna Wydra
+48 228480427
annawydra@otterfilms.pl
www.otterfilms.pl**WORLD SALES**Wajda Studio
Johanna Skalska
+48 501102878
jskalska@wajdastudio.pl
www.wajdastudio.pl



Gift est un objet cinématographique mal répertorié dans la géographie documentaire. Natif d'Okinawa, Okuma Katsuya s'intéresse au parcours initiatique du jeune Yosuke. Dans la séquence inaugurale, celui-ci écoute une fable que lui raconte son grand-père, sur les images d'une tombe filmée en noir et blanc. A cet endroit, il était une fois un policier arrêtant un voleur dont il découvrira qu'il était le frère de sa fiancée. Cet apologue mystérieux n'est autre qu'un testament, puisque l'aïeul disparaît. Orphelin livré à lui-même, Yosuke traîne autour du tombeau familial, à Naha, la capitale de l'île qui se transforme au rythme des chantiers. Il y rencontre Kame-chan, un vieil outsider, vivant dans un parc dont il fut le jardinier, avant d'être remercié. A travers cette figure de déclassé de la société, l'enfant renoue peu à peu un rapport de filiation, sous le regard de Rickey, un Amérasien. Se développant sur un territoire mouvant, entre fiction et réalité *Gift*, comme son titre l'indique, est l'histoire bouleversante d'un « don » : celui de deux êtres que tout sépare et qui jouent avec leur solitude rêveuse le temps d'un film.

EMMANUEL CHICON

Gift ist ein kinematografisches Objekt, das sich in der Dokumentarfilmwelt nur schwer einordnen lässt. Der in Okinawa geborene Okuma Katsuya interessiert sich für den Initiationsweg des jungen Yosuke. In der Anfangssequenz hört dieser seinem Grossvater zu, der ihm eine Fabel erzählt. Die Bilder, in Schwarz-Weiss, zeigen ein Grab. An diesem Ort verhaftete einst ein Polizist einen Dieb, den er dann als Bruder seiner Verlobten erkannte. Dieser geheimnisvolle Apolog ist nichts Anderes als ein Testament, denn dann stirbt der alte Mann. Yosuke, derart verwaist und auf sich selbst gestellt, schleicht um das Familiengrab in der Inselhauptstadt Naha, die sich durch Baustellen stetig verändert. Dort begegnet er dem alten Aussenseiter Kame-chan. Der wohnt in einem Park, in dem er Gärtner war, bis er entlassen wurde. Unter dem Blick des US-Asiaten Rickey wird diese Figur des gesellschaftlich Herabgestuften für das Kind allmählich zu einer Art Vaterersatz. *Gift* entwickelt sich auf unstemem Terrain, irgendwo zwischen Fiktion und Realität. Wie der Titel schon sagt, ist es die überwältigende Geschichte des «Geschenks» zweier Menschen, die unterschiedlicher nicht sein könnten und einen Film lang mit ihrer verträumten Einsamkeit spielen.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

Gift is an unusual exemple of the documentary genre. A native of Okinawa, Okuma Katsuya observes the growing-up of a young lad, Yosuke. In the opening sequence, he is being told a fable by his grandfather, over images of a tomb filmed in black and white. On this spot, a policemen once arrested a thief, whom he later discovered was the brother of his fiancée. This mysterious explanation is a last will and testament, since the ancestor dies. An orphan left to his own devices, Yosuke hangs around the family tomb in Naha, the rapidly developing capital of the island. There he meets Kame-chan, an old outsider, who lives in the park where he was once gardener, before being retired. With this social reject, the child re-establishes something of a father-and-son relationship, watched by Rickey, an Amerasian. Developing on shifting ground, between fiction and reality, *Gift*, as the title suggests, is a moving story of grace: that of two very different beings who share their dreams and loneliness for the duration of the film.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

OKUMA KATSUYA

GIFT

JAPAN | 2011 | 42' | MINI DV | JAPANESE
INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY
Okuma Katsuya

SOUND
Tomoyose Ryuhei

EDITOR
Okuma Katsuya

FILMOGRAPHY
2011 *Gift* (mlf)
2009 *It is Future Till Then* (mlf)
2008 *Reversi* (sf)

PRODUCTION
Okuma Katsuya
tykykma@yahoo.co.jp

MARY JIMENEZ

HÉROS SANS VISAGE

BELGIUM | 2012 | 60' | HD | ENGLISH | FRENCH

FACELESS

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Rémon Fromont, Bénédicte Liénard

SOUND

Mary Jiménez

EDITOR

Mary Jiménez

MUSIC

Mary Jiménez

FILMOGRAPHY

- 2012 Héros sans visage (mlf)
- 2009 Le Dictionnaire selon Marcus
- 2006 La position du lion couché
- 1998 Loco Lucho (mlf)
- 1989 L'Air de Rien
- 1988 Fiestas (mlf)
- 1985 Différences
- 1985 La Moitié de l'Amour
- 1984 Du Verbe Aimer
- 1984 Le Stylo Stylet (sf)
- 1981 La Distance Sensible (sf)
- 1981 21:12 Piano Bar
- 1978 Miserere (sf)
- 1977 La Version d'Anne (mlf)
- 1979 A Propos de Vous (mlf)

PRODUCTION

Derives
Luc et Jean-Pierre Dardenne
+32 43401712
derives@skynet.be

COPRODUCTION

WIP
Pierre Duculot
+32 43401040
p.duculot@wip.be
www.wip.be

RTBF
Wilbur Leguebe
+32 2 7372111
LR@rtbf.be

WORLD SALES

WIP
Thierry Detaille
+32 43401045
th.detaille@wip.be
www.wip.be

Héros sans visage documente la « guerre » menée par les migrants pour survivre. Au cours d'une grève de la faim entamée par des sans-papiers à Bruxelles, Mary Jimenez photographie, accumule les traces de cette lutte, finalement victorieuse, sauf pour l'un d'eux, qui y a laissé tout ce qui lui restait: sa peau. A la recherche de cet homme sans image, la réalisatrice se rend en Tunisie, dans un deuxième temps, au camp de Choucha, qui accueille les réfugiés de la guerre civile libyenne. Ils racontent l'horreur de leur odyssee à travers le désert: « à la place de l'absent, tous les autres », la multitude, ombres striant le sable, porteuses d'un récit polyphonique sur « la vie nue », celle qui est comme le point aveugle de notre monde dit « commun ». A cette narration plurielle succède celle d'un migrant qui a réussi à passer de l'autre côté de la rive... pour se voir refuser l'asile. Dans un centre de la Croix-Rouge belge, ce « sans-visage » et « sans-nom » revit en mots « sa » traversée de la Méditerranée sur une chambre à air, tel le chantre fantomatique de tous les damnés de la terre qui hantent nos consciences repues.

EMMANUEL CHICON

Héros sans visage dokumentiert den « Kampf » von Migranten ums Überleben. Während eines Hungerstreiks illegaler Einwanderer in Brüssel macht Mary Jimenez Fotos und sammelt die Spuren dieses schliesslich siegreichen Kampfes. Nur einer von ihnen musste dabei alles lassen, was ihm noch geblieben war: sein Leben. Die Suche nach diesem Mann ohne Gesicht führt die Regisseurin nach Tunesien und dann ins Auffanglager von Choucha für die Flüchtlinge des libyschen Bürgerkriegs, die von ihrer grauenvollen Odyssee durch die Wüste erzählen: « statt des Toten all die anderen », die Menge, die Schatten, die sich durch den Sand schleppen und vielstimmig jene immer gleiche Geschichte vom « nackten Leben » erzählen, die gleichsam der tote Winkel unserer « gemeinsamen » Welt ist. Auf diese kollektiven Erlebnisse folgt die Geschichte eines Einzelnen, der das andere Ufer erreichen konnte... nur um dann kein Asyl zu erhalten. » In einem Zentrum des belgischen Roten Kreuzes muss dieser Mensch « ohne Gesicht » und « ohne Namen » dann « seine » Mittelmeerüberquerung auf einem Luftschlauch in Worten neu durchleben und wird damit zum gespenstischen Sprachrohr aller verdammten Seelen dieser Erde, die in unserem übersättigten Gewissen herumgeistern.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

Héros sans visage investigates the “war” waged by migrants in order to survive. During a hunger strike by some illegal immigrants in Brussels, Mary Jimenez films and gathers information about their struggle, which is eventually victorious, except that one of the strikers sacrifices the only thing he has left to lose: his life. In search of this faceless man, the filmmaker subsequently travels to Tunisia, to the Choucha camp, which receives refugees from the civil war in Libya. They tell of the horrors of their desert crossing: “in place of the missing one, all the others”, the multitude, shadows on the sand, bearers of a polyphonic tale of “life stripped bare”, the blind spot of our supposedly “shared” world. This plural narrative is followed by the story of a migrant who made it to the other side but was refused asylum. In a Belgian Red Cross centre, this faceless, nameless immigrant – ghostly minstrel of all the wretched-of-the earth who haunt our well-fed consciences – relives “his” crossing of the Mediterranean on a rubber inner tube.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations



EVE DUCHEMIN

L'ÂGE ADULTE

BELGIUM | FRANCE | 2012 | 56' | HD | FRENCH

ADULTHOOD

INTERNATIONAL PREMIERE

Marseille. Sabrina et son ancien amoureux partagent une vieille maison dans la colline. Ils sont jeunes et ils sont au chômage. Entre le port et la banlieue, ils essaient de survivre, acceptant des boulots occasionnels. Lui travaille à la rénovation de l'immeuble, duquel ils seront tôt ou tard expulsés, ou bien, suspendu à un harnais de sécurité, il nettoie les vitres des grands buildings du centre ville. Elle suit une formation d'infirmière. En même temps, pendant la journée, elle achète des accessoires pour un autre travail. Parce que la nuit, Sabrina devient Sarah, strip-teaseuse dans un night club pour se payer ses études. Elle a 22 ans et, comme une équilibriste, elle marche sur une corde tendue, dans le vide d'une existence précaire. La cinéaste, qui entretient avec eux un rapport de confiance et de respect, les accompagne dans leur parcours. Mais sa caméra ne se limite pas à un travail d'observation. Elle instaure un dialogue, qui voudrait ouvrir les portes à l'espoir. Elle aussi est jeune. Avec ses personnages, elle se demande: «C'est quoi devenir adulte?»

LUCIANO BARISONE

Marseille. Sabrina und ihr Ex-Freund teilen sich ein altes Haus in den Hügeln. Jung und arbeitslos kämpfen sie zwischen Hafen und Hügeln mittels Gelegenheitsarbeiten ums Überleben. Er renoviert das Haus, das früher oder später wohl offiziell geräumt wird, oder seilt sich als Fensterputzer von Hochhäusern im Stadtzentrum ab. Sie absolviert eine Ausbildung als Krankenpflegerin. Gleichzeitig kauft sie am Tag Accessoires für eine andere Arbeit. Nachts verdient Sabrina nämlich als Strip-Artistin Sarah Geld für ihre Ausbildung. Mit ihren 22 Jahren balanciert sie wie eine Seiltänzerin über den Abgrund des Prekariats. Die Autorin begleitet ihre Darsteller in einem respektvollen Vertrauensverhältnis. Ihre Kamera beobachtet aber nicht nur, sondern beginnt einen Dialog, der der Hoffnung Raum geben soll. Auch die Regisseurin ist jung, auch ihr stellt sich dieselbe Frage wie den Darstellern: «Was heisst eigentlich Erwachsenwerden?»

LUCIANO BARISONE
Übersetzungen BMP Translations

Marseille. Sabrina and her former boyfriend share an old house in the hills. They are young and out of work. Between port and suburbs, they manage to survive, doing casual jobs. He works at restoring the property from which they will probably be expelled sooner or later, or, suspended in a safety harness, cleans the glass facades of the tall buildings in the city centre. She is training to be a nurse. At the same time, during the day, she buys accessories for another job. Because at night, Sabrina becomes Sarah and works as a stripper in a night club to pay for her studies. She is 22 years old and, like a tight-rope walker, defies the void of her precarious way of life. The filmmaker, with whom they have a relationship of trust and respect, follows them in their respective "careers". But this is not a work of pure observation. She engages in a dialogue, wanting to let hope in. She, too, is young. With her characters, she asks: "What does it mean to become an adult?"

LUCIANO BARISONE
Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Eve Duchemin

SOUND
Gilles Cabau, Jean-François Levillain, Aline Gavroy

EDITOR
Joachim Thôme

MUSIC
Dez Mona, FEADZ, K. Sparks and Nova, Jonay, Kelee Maize

FILMOGRAPHY
2012 L'âge adulte (mlf)
2005 Ghislain et Liliane, couple avec pigeons (sf)
2005 Le zoo, l'usine et la prison
2007 Tant qu'il y aura des oliviers (sf)
2008 Mémoire d'envol (mlf)
2009 Avant que les murs tombent (sf)

PRODUCTION
Eklektik Productions
Annabella Nezri
+32 25347595
info@eklektik.be
www.eklektik.be

COPRODUCTION
Les Films Grain de sable
Basile Carré-Agostini
+33 668526446
basile.basile@gmail.com
www.films-grandesable.com

WORLD SALES
Andana Films
Stephan Riguet
+33 475943467
www.andanafilms.com

IRENE DIONISIO

LA FABBRICA È PIENA – TRAGICOMEDIA IN OTTO ATTI

ITALY | 2011 | 55' | HD | ITALIAN | ROMANIAN

THE FACTORY IS FULL – TRAGICOMEDY IN EIGHT ACTS

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY

Irene Dionisio, Luiz Antonio Pinho Junior

PHOTOGRAPHY

Francesca Cirilli

EDITOR

Alessandro Baltera

MUSIC

Matteo Marini, Elena La Conte

FILMOGRAPHY

- 2011 La fabbrica è piena – Tragicomedia in otto atti (mlf)
- 2011 Lygia Clark: le geste et la communication (sf)
- 2011 Le chateau d'eau (sf)
- 2011 Perruques-défilés: Meschac Gaba (sf)
- 2011 101 Memory of Future (sf)
- 2010 Fa diesis (sf)
- 2010 Il bosco delle fate (sf)
- 2010 In the Island (sf)
- 2010 Amira Hass in Turin (mlf)
- 2010 Booktrailer «Nel mare non ci sono i coccodrilli»
- 2009 Fières d'être putes (mlf)
- 2009 Haiku della fine (sf)
- 2008 Vest (sf)
- 2007 2 metri e dieci (sf)

PRODUCTION

a.titolo
Irene Dionisio
+39 118122634
info@atitolo.it
www.atitolo.it

A Turin, l'usine Fiat Grandi Motori, ancien fleuron de l'industrie locale, qui employait jadis des milliers d'ouvriers, n'est plus qu'un vaisseau fantôme. Sa démolition est imminente. Dans les recoins de ses immenses locaux désaffectés, Andrei et Mihai, deux SDF roumains, ainsi que Gica, un ancien de l'usine, vivent dans la plus grande misère. Comme dans une pièce de Beckett, ils sont suspendus à leur sort, dans l'improbable attente de jours meilleurs. Mais il est loin, le temps du plein travail et des luttes collectives : cet âge d'or est révolu, relégué aux images d'archives qui hantent les lieux. Pour ces naufragés d'aujourd'hui, l'heure est au désespoir. « C'est peut-être cela, la fin du monde », dit l'un, tandis que l'autre en appelle à Dieu. Par de précises compositions du cadre, la caméra s'approche au plus près des visages, comme pour mieux en saisir toute la détresse, et replace symboliquement ces hommes sans horizons dans la désolation et les ruines qui les entourent. Un film poignant et politique sur la disparition de la classe ouvrière et ses tragiques conséquences humaines.

ALESSIA BOTTANI



Das Turiner Motorenwerk Fiat Grandi Motori, früher Aushängeschild der lokalen Industrie mit Tausenden von Arbeitern, ist heute nur noch ein Geisterschloss. Sein Abriss steht unmittelbar bevor. In den Winkeln seiner riesigen, stillgelegten Hallen leben die beiden rumänischen Obdachlosen Andrei und Mihai sowie der ehemalige Fabrikarbeiter Gica in grösster Armut. Wie in einem Theaterstück von Beckett hängen sie an ihrem Schicksal und warten auf bessere Tage. Doch die Zeiten der Vollbeschäftigung und des gemeinsamen Kampfes sind lange vorbei: Das goldene Zeitalter liegt weit zurück und spukt nur noch durch die Archivbilder der diversen Räumlichkeiten. Die Schiffbrüchigen von heute sind am Verzweifeln. «Vielleicht ist dies das Ende der Welt», sagt der eine, während der andere Gott um Hilfe bittet. Durch präzise komponierte Bildeinstellungen kommt die Kamera den Gesichtern ganz nah, um deren ganze Not noch besser einzufangen. So vermag sie diese Männer ohne Perspektive in den desolaten Ruinen, die sie umgeben, symbolisch richtig zu platzieren. Ein eindringlicher und sehr politischer Film über das Aussterben der Arbeiterklasse und seine tragischen Folgen für die Menschen.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

The Fiat Grandi Motori factory in Turin, once the flagship of local industry employing thousands of workers, is now no more than a ghost ship. It is soon to be demolished. In the recesses of its immense deserted halls, Andrei and Mihai, a pair of homeless Romanians, and Gica, a former factory worker, live in the direst poverty. As in a Beckett play, they live out their destiny in the improbable hope of better days. But the days of full employment and aggressive collective bargaining are a distant memory: a golden age, relegated to the archives images that seem to haunt the premises. For these modern castaways, it is a time of despair. "Maybe this is the end of the world", says one of them, while the other appeals to God. In framing its shots, the camera zooms in on their faces, the better to record the depths of their distress, symbolically relocating these men without prospects in the desolation of the surrounding ruins. A poignant, politically committed film on the extinction of the working classes and the tragic human consequences.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations



LOUISE JAILLETTE

LE GOSSE

FRANCE | 2012 | 37' | HD | FRENCH

THE KID

INTERNATIONAL PREMIERE

Thibaut est arrivé au seuil de l'âge adulte. S'il a encore un peu l'air d'un enfant, il se déplace avec l'assurance d'un jeune homme autour de la ferme de son père. Il fait preuve d'esprit d'initiative. Il s'occupe des moutons et des poules avec le pragmatisme et la bienveillance de l'agriculteur envers ses bêtes. Mais le travail physique ne comble pas toutes les envies qui s'éveillent en lui. Jusqu'à cet été, son amie Ophélie partageait tout avec lui; elle ne le fera plus car elle a embrassé un autre garçon.

Louise Jaillette filme ce garçon dans son environnement, en posant sur lui un regard plein de finesse. Soigneusement cadré, adoptant le plus souvent une position d'observateur – la réalisatrice ne pose que quelques rares questions à Thibaut –, *Le gosse* se consacre entièrement aux adolescents, aucun adulte ne faisant jamais irruption. Cette histoire initiatique racontée avec talent s'achève sur une apparition à couper le souffle, qui teinte d'une note merveilleuse l'appréhension de devenir adulte.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Thibaut ist an der Schwelle zum Erwachsensein. Er sieht fast noch aus wie ein Kind, bewegt sich aber mit der Selbstsicherheit eines jungen Mannes um den Bauernhof seines Vaters. Er beweist den unternehmerischen Geist des Landwirts und zeigt auch mit den Schafen und Hühnern den gleichsam liebevollen wie pragmatischen Umgang des Bauern mit seinen Nutztieren. Doch die handfeste Arbeit erfüllt nicht alle erwachsenen Sehnsüchte. Seine gute Freundin Ophélie wird nach diesem Sommer nicht wie bisher alles mit ihm teilen, sie hat einen anderen geküsst.

Louise Jaillette richtet einen sensiblen Blick auf den Jungen in seiner Landschaft. Sorgfältig kadriert und meist beobachtend – nur wenige Male stellt sie Thibaut Fragen – schenkt *Le gosse* seine Zeit ausnahmslos den Jugendlichen, ohne dass je ein Erwachsener sie stören könnte. Diese gekonnt erzählte Initiationsgeschichte endet mit einer atemberaubenden Erscheinung, welche die leichte Panik gegenüber dem Erwachsenwerden mit dem Hauch eines Wunders zu vereinen weiss.

JENNY BILLETER

Thibaut is on the threshold of becoming an adult. Although he still bears a strong resemblance to a child, he moves around his father's farm with the self-assurance of a young man, exhibiting the entrepreneurial spirit of the farmer and handling the sheep and chickens with the same caring, pragmatic approach farmers take with their livestock. Yet the hard work does not fulfil all the desires awakening in Thibaut. When summer ends, his good friend Ophélie will not share everything with him as she did in the past: she has kissed another boy. Louise Jaillette turns a sensitive eye on the boy embedded in his landscape. Carefully framed and, for the most part, working from the distance of an observer – Jaillette asks Thibaut only a few questions – *Le gosse* bestows its time exclusively upon the boy without adult intrusion. This skilfully told coming-of-age story ends with a breathtaking occurrence that unites the slight panic occasioned by looming adulthood with the wisp of a miracle.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Adrien Lecouturier

SOUND
Florian Namias

EDITOR
Louise Jaillette

FILMOGRAPHY
2012 *The Kid* (mf)

**PRODUCTION
& WORLD SALES**
La Fémis
festivals@femis.fr
+33 53412116
www.femis.fr

ALESSANDRA CELESIA

LE LIBRAIRE DE BELFAST

FRANCE | IRELAND | 2012 | 54' | HD | ENGLISH

THE BOOKSELLER OF BELFAST

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Ray Carlin

SOUND

David Kilpatrick

EDITOR

Adrien Faucheux

FILMOGRAPHY

2012 *Le libraire de Belfast* (mlf)
 2008 89 avenue de Flandre
 2006 *Luntano* (mlf)
 2001 *Orti* (sf)
 2000 *Clausura* (sf)
 2000 *La spiaggia* (sf)
 1998 *Salam Aoste* (sf)

Toute ville est une archive d'histoires en mouvement. Autour d'un libraire qui doit fermer boutique, Alessandra Celesia place trois jeunes passionnés de musique : deux frères – l'un fou d'opéra, l'autre rappeur – et une jeune chanteuse, dont les espoirs reposent sur une émission de télévision. Tout autour, bien plus qu'une toile de fond, la ville. Elle aussi en mouvement, entre le désir d'oublier son passé et l'envie de se projeter vers un avenir de bien-être, quitte à risquer la banqueroute. Véritable fiction du réel, brossant un portrait unique de Belfast entre passé et modernité, souvenirs d'une période sanglante et attraits de la télévision, *Le libraire de Belfast* est un hommage à l'Irlande des petites gens. Pour mieux rendre leur caractère intime, Alessandra Celesia, qui est aussi comédienne de théâtre, n'hésite pas à plonger ses protagonistes dans des séquences où le jeu tient une place importante. En toute complicité avec eux, elle réalise un film où les trajectoires des personnages se mélangent de façon unique à leurs rêves, leurs espoirs, leurs déceptions, leur vie.

CARLO CHATRIAN

Jede Stadt ist ein Archiv lebendiger Geschichten. Alessandra Celesia erzählt von einem Buchhändler, der sein Geschäft schliessen muss, und von drei jungen Musikfans in seinem Umfeld: zwei Brüdern – der eine schwärmt für Opern, der andere ist Rapper – und einer jungen Sängerin, die auf Erfolg in einer Fernsehsendung hofft. Die Stadt ringsum ist weit mehr als nur Hintergrund. Auch sie ist in Bewegung, hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch, die Vergangenheit zu vergessen, und der Freude daran, eine angenehme Zukunft zu planen, auch wenn man dafür riskiert, Bankrott zu gehen. *Le libraire de Belfast* ist eine wahrhaftige Fiktion des Realen, ein einzigartiges Porträt von Belfast zwischen Vergangenheit und Moderne, zwischen Erinnerungen an eine Zeit des Blutvergiessens und den Reizen des Fernsehens, kurz: eine Hommage an das Irland der kleinen Leute. Um ihr innerstes Wesen besser wiederzugeben, zögert Alessandra Celesia, die selbst Theaterschauspielerin ist, nicht, ihre Darsteller in Sequenzen zu filmen, in denen das «Spiel» grosse Bedeutung hat. Als ihre enge Komplizin hat sie einen Film gedreht, in dem die Lebenswege der Figuren sich in einzigartiger Weise mit ihren Träumen, Hoffnungen, Enttäuschungen und ihrem Alltag mischen.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

Any town is a repository of moving stories. The focal point of this film is a bookseller forced to shut up shop, around whom Alessandra Celesia places three young music lovers: two brothers – one mad on opera, the other a rapper – and a young singer, whose hopes are set on a TV programme. In the background is the city itself, a living presence, wanting to forget its past and enjoy the fruits of peace and prosperity, even if it means risking bankruptcy. A fictional but true account, painting a unique picture of Belfast poised between bitter memories and the blandishments of television, *Le libraire de Belfast* is a tribute to the ordinary people of Ireland. To convey their inner lives, Alessandra Celesia, who is also a stage actress, plunges her protagonists into sequences in which acting plays an important part. Entering into their world, she has made a film in which the characters' careers are uniquely blended with their dreams, hopes, disappointments and private lives.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

PRODUCTION

Zeugma Films
 Michel David
 +33 143870054
 m.david@zeugma-films.fr



LOGHMAN KHALEDI

NESSA

IRAN | 2012 | 52' | HD | PERSIAN
WORLD PREMIERE

A Kermanshah, ville de province du Kurdistan iranien, Nessa rêve de devenir actrice.

Sa famille s'y oppose fermement : ce n'est pas un métier honorable pour une femme ! Pourtant, en menant de front études et petits boulots, Nessa force le respect de ses parents. Mais que faire contre la pression sociale et la peur des qu'en-dira-t-on ? Et contre un frère violent, figé dans ses valeurs patriarcales ? Entre fictionnalisation, cinéma-vérité et entretiens, le film suit Nessa dans ses batailles quotidiennes, et les situe dans leur contexte familial et social. Evitant tout manichéisme, le cinéaste donne la parole à Nessa comme à ses proches, mais souligne par une question, un plan, ou un enchaînement riche de sens, les contradictions d'une société conservatrice, tiraillée entre modernité et tradition, où garçons et filles n'ont pas le même droit au rêve. Un film dur et intense, qui parvient à rendre palpable toute la tension déclenchée par une jeune femme indépendante et son simple désir d'émancipation, dans l'Iran d'aujourd'hui.

ALESSIA BOTTANI

In der Provinzstadt Kermanshah im iranischen Teil Kurdistans träumt Nessa davon, Schauspielerin zu werden.

Ihre Familie ist strikt dagegen: Das ist doch kein ehrenhafter Beruf für eine Frau! Dennoch arbeitet Nessa hart für die Schule, macht kleine Jobs und erwirbt sich so die Achtung ihrer Eltern. Doch wie wehrt man sich gegen den Druck der Gesellschaft und die Angst vor übler Nachrede? Gegen einen gewalttätigen Bruder, der an den patriarchalischen Werten festhält? Mit einer Mischung aus Fiktionalisierung, Cinéma Vérité und Interviews begleitet der Film Nessa in ihren alltäglichen Kampf und bettet ihn in seinen familiären und sozialen Kontext ein. Ohne jeden Manichäismus lässt der Regisseur Nessa und ihre Angehörigen zu Wort kommen, betont aber durch eine Frage hier, eine Einstellung dort oder bedeutungsvolle Bildfolgen die Widersprüche einer konservativen Gesellschaft zwischen Tradition und Moderne, in der Jungen und Mädchen nicht dasselbe Recht auf Träume haben. Ein unerbittlicher und intensiver Film, in dem die ganze Spannung spürbar wird, die eine unabhängige junge Frau im Iran von heute mit ihrem Emanzipationsstreben verursacht.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

In Kermanshah, a provincial town in Iranian Kurdistan, Nessa dreams of becoming an actress.

Her family is firmly opposed: acting is not an honourable profession for a woman! However, in her approach to study and the little jobs she does, Nessa wins the respect of her relatives. But how is one to resist social pressure and the fear of neighbours' opinions? And a violent brother with rigid patriarchal values? Somewhere between fiction, "cinéma-vérité" and interview, the film follows Nessa in her daily struggles, placing her in her family and social context. Avoiding a black-and-white approach, the filmmaker allows Nessa and her family to speak, but uses questions, shots and pregnant sequences to underline the contradictions of a conservative society torn between modernity and tradition, where boys and girls do not have the same right to dream. A tough, intense film, which tellingly conveys all the tension unleashed by an independent young woman and her desire for emancipation in modern-day Iran.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Ashkan Ashkan Ashkani

SOUND

Hadi Saed Mohkam

EDITOR

Loghman Khaledi

MUSIC

Hesam Mohammadianpour

FILMOGRAPHY

2012 Nessa (mlf)
2011 Moving Up (mlf)
2010 The Subscriber (mlf)
2008 And I Am a Passenger (mlf)
2008 Somebody Like Everyone (sf)
2007 Private (sf)
2006 Quiet (sf)
2002 The Centre of an X (sf)
2002 The Black Asphalts (mlf)
2001 Footprint (sf)
2000 A Simple Incident (sf)
1999 The Step (sf)
1998 Focus (sf)
1997 The Look (sf)

PRODUCTION & WORLD SALES

Sheherazad Media International
Katayoon Shahabi
+98 22863260
sheherazad@smediant.com
www.smediant.com

ADAM COHEN, LORENZO CASTORE

NO PEACE WITHOUT WAR

POLAND | ITALY | GERMANY | 2012 | 37' | HD | SUPER 8 | POLISH
WORLD PREMIERE



PHOTOGRAPHY

Adam Cohen, Lorenzo Castore

SOUND

Christian Fennesz

EDITOR

Radka Franczak, Enrica Gatto

MUSIC

Christian Fennesz

FILMOGRAPHY

Lorenzo Castore:

2012 *No Peace Without War*
(mlf)

Adam Cohen:

2012 *No Peace Without War*
(mlf)

2000 *Fire of Time*

1993 *Blind Grace*

PRODUCTION

Joon Film
Ann Carolin Renninger
+49 3053068445
ac@joonfilm.de

Faber Film
Paolo Benzi
paolobenzi@faberfilm.it

«Les beaux jours ne reviendront pas, n'est-ce pas?» – une vieille dame, Ewa Sosnowski, pose cette question rhétorique à son frère Piotr, avec qui elle partage un vieil appartement dans le centre de Cracovie. Le papier peint se décolle, il n'y a ni électricité ni chauffage, les visages usés reflètent l'état de dégradation général. Les origines nobles du frère et de la sœur transparaissent parfois – la mélomanie de Piotr, l'envie d'Ewa de mener des conversations entre personnes cultivées. Apparaissant régulièrement en fondu, des photographies en noir et blanc témoignent silencieusement des beaux jours. La famille a perdu sa fortune sous le communisme; l'héritage qui restait, Piotr l'a dilapidé en boisson avec son père. Et aujourd'hui, Piotr et sa sœur se lamentent. *No Peace Without War* – une exposition photo du même nom, consacrée au frère et à la sœur, a été présentée à Bienne. Les mélodies d'une guitare grinçante, soigneusement calées, se combinent avec des plans dangereusement rapprochés et mènent jusqu'à une scène de séduction. Elles renforcent l'atmosphère bouleversante de ce film remarquable sur le souvenir et la perte.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

«Die schönen Tage werden nicht wieder zurückkehren, nicht wahr?» – diese rhetorische Frage richtet die alte Dame Ewa Sosnowski an ihren Bruder Piotr, mit dem sie eine Altbauwohnung im Zentrum von Krakau teilt. Die Tapete blättert ab, kein Strom, keine Heizung, die fortschreitende Verwahrlosung ist den strapazierten Gesichtern anzusehen. Manchmal scheint die vornehme Herkunft des Geschwisterpaares durch den Zerfall – etwa Piotrs Leidenschaft für klassische Musik oder Ewas Sehnsucht nach kultivierten Gesprächen. Fotografien in schwarzweiss, die regelmäßig eingeblendet werden, zeugen stumm von den guten Zeiten. Den Reichtum verlor die Familie im Kommunismus, das verbliebene Erbe hat Piotr mit dem Vater zusammen versoffen. Nun keift er mit seiner Schwester. *No Peace Without War* – eine gleichnamige Fotoausstellung über die Geschwister war in Biel zu sehen. Die sorgsam eingesetzten Klänge einer scheppernden Gitarre, kombiniert mit einer gefährlich nahen Kamera, bis hin zu einer Verführungsszene – verstärken die verstörende Stimmung dieses bemerkenswerten Filmes über Erinnerung und Verlust.

JENNY BILLETER

“The good days won't ever come back, will they?” The elderly Ewa Sosnowski directs this rhetorical question to her brother Piotr, with whom she shares an apartment in an old building in the centre of Kraków. The wallpaper is peeling, there is no power or heating, and the progressive neglect and disintegration have left their mark on their care-worn faces. But sometimes their noble heritage still gleams through the decay – in Piotr's passion for classical music, for example, or Ewa's longing for culturally sophisticated conversation. Black-and-white photos, regularly blended in, bear silent witness to the good days. The family lost its wealth under Communism, and Piotr and his father drank what remained of the inheritance. Now Piotr bickers with his sister. *No Peace Without War* – a photo exhibition about the siblings was staged in Biel/Bienne under this name. Carefully chosen sounds from a clanging guitar combined with dangerously close camera shots – even all the way to a seduction scene – strengthen the disturbing mood of this remarkable film about memory and loss.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations



LAILA PAKALNINA

SNIEGS

LATVIA | 2012 | 34' | DIGIBETA | LATVIAN

SNOW CRAZY

INTERNATIONAL PREMIERE

Le point plus haut de la Lettonie ne se situe qu'à 311 mètres au-dessus du niveau de la mer ; pourtant les amateurs de ski de descente y abondent. Pour répondre à leur désir – sans avoir accès aux ressources financières des Emirats – le peuple letton a montré un grand esprit d'inventivité et dépensé beaucoup d'énergie. A l'aide de puissantes machines, on fabrique la neige pour couvrir des collines aux pentes peu redoutables et, même quand tout autour un vert printemps rayonne, on arrive à préserver des petites nappes blanches pour permettre aux skieurs d'effectuer leurs dernières figures. Ainsi, il y a ceux qui s'exercent à sauter des toits ou s'accrochent derrière une mobylette, ceux qui apprennent à skier ou même s'entraînent pour la compétition.

Skieuse elle aussi, Laila Pakalnina propose l'image d'un pays prêt à tout pour assouvir son envie de skier. Grâce à son regard attentif, aux drôleries et aux paradoxes des situations ainsi qu'à un admirable travail de montage faisant abstraction de la réalité (surtout par l'utilisation d'une bande son riche et surprenante), elle réalise un film qui brille par son inventivité et son humour.

CARLO CHATRIAN

Der höchste Punkt Lettlands liegt nur 311 Meter über dem Meer. Dennoch wimmelt es hier nur so von Abfahrtskifahrern. Um ihre Lust auf diesen Sport zu befriedigen, lassen sich die Letten viel einfallen und investieren enorme Energie – ohne dabei auf Finanzmittel wie in den Emiraten zurückgreifen zu können. Mit Hilfe leistungsstarker Maschinen werden sanfte Hügel mit Kunstschnee bedeckt, und obwohl ringsum frühlinghaftes Grün spriesst, gelingt es ihnen, kleine weisse Flächen zu erhalten, auf denen die Skifahrer ihre letzten Schwünge ausführen können. Da gibt es Leute, die von Dächern springen oder sich von einem Roller ziehen lassen. Solche, die gerade Ski fahren lernen, und andere, die für Wettkämpfe üben.

Auch Laila Pakalnina ist Skifahrerin und präsentiert Bilder aus einem Land, das zu allem bereit ist, um seine Lust aufs Skifahren auszuleben. Mit ihrem aufmerksamen Blick, den zuweilen lustigen und paradoxen Situationen sowie einer bewundernswerten Schnitttechnik, die (insbesondere durch eine reichhaltige und überraschende Tonspur) von der Realität ablenkt, gelang ihr ein einfallreicher und humorvoller Film.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

The highest point in Latvia is a mere 311 metres above sea level; and yet downhill skiing enjoys enormous popularity. Lacking the financial resources of the UAE, the people of Latvia have expended a great deal of energy and shown great inventiveness in order to satisfy this craving. Snow cannons are used to cover the gentle hills with artificial snow and, even when spring has put out its green shoots, small areas of the white stuff are maintained so that skiers can perform their final manoeuvres. Some practise by leaping from roofs or being pulled behind a moped, while others learn to ski or train for competition.

A skier herself, Laila Pakalnina paints a picture of a country where people will stop at nothing to satisfy their winter sports hunger. Thanks to her eye for comedy and paradox, and some admirable editing with the accent on abstraction (especially in her use of a brilliant and surprising sound track), she has produced a film rich in inventiveness and humour.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Uldis Cekulis, Valdis Celmins

SOUND

Anrijs Krenbergs

EDITOR

Kriss Rozins

SELECTED FILMOGRAPHY

- 2012 Sniegs (mlf)
- 2011 33 Animals of Santa Claus (mlf)
- 2010 On Rubik's Road (sf)
- 2008 Three Man and a Fish Pond (mlf)
- 2006 The Hostage
- 2006 Water (sf)
- 2006 Theodore (sf)
- 2004 Dream Land (mlf)
- 2004 The Bus (mlf)
- 2004 It'll Be Fine (sf)
- 2003 The Python
- 2002 Martins (sf)
- 2001 Papa Gena (sf)
- 2000 Wake up (sf)
- 1998 The Shoe
- 1997 The Oak (sf)
- 1995 Ubans (sf)
- 1995 The Mail (sf)
- 1994 The Ferry (sf)
- 1993 The Church (sf)
- 1991 The Pilgrimage (sf)
- 1991 The Linen (sf)
- 1991 The Dome (sf)
- 1990 The Choice (sf)
- 1988 And (sf)

PRODUCTION & WORLD SALES

VFS FILMS
Uldis Cekulis
+371 67503588
uldis@vfs.lv

EVA LA COUR

THE TOUR

DENMARK | 2012 | 37' | HD | DANISH | ENGLISH | NORWEGIAN
WORLD PREMIERE**PHOTOGRAPHY**

Eva La Cour

SOUND

Eva La Cour

EDITOR

Eva La Cour

FILMOGRAPHY

2012 The Tour (mlf)

Les îles Svalbard composent un archipel situé là où l'Atlantique se fond avec l'océan Arctique. Des touristes de tous les pays y viennent savourer un peu d'esprit nordique et – peut-être – apercevoir les ours polaires. Face à ce microcosme exotique, Eva La Cour propose un «tour» de l'île où il n'est pas tant question de ce que l'on y voit, mais plutôt de ce que l'on y entend. En s'appuyant sur un montage sonore de trois différentes visites conduites en taxi, *The Tour* se confronte, non pas à l'idée du paysage et de la réalité, mais à leur représentation. Mieux, le film cherche à sonder les relations entre les images et la façon dont celles-ci sont perçues. Cartes postales, annonces publicitaires s'alternent avec des annotations sur l'histoire de l'île dans une narration qui aborde la question du dépaysement. Face à cet imaginaire virtuel de l'Arctique, les expériences de trois chauffeurs de taxi (dont le premier est russe, le deuxième danois et le troisième norvégien) font résistance et s'offrent, dans toute la diversité de leurs perspectives, comme le vrai réel capté par le film.

CARLO CHATRIAN

Die Svalbard-Inseln (Spitzbergen) sind ein Archipel an der Grenze zwischen Atlantik und arktischem Ozean. Touristen aus aller Welt wollen hier ein wenig nordisches Flair schnuppern und – vielleicht – Eisbären sehen. In diesem exotischen Mikrokosmos bietet uns Eva La Cour eine «Inselrundfahrt» an, bei der es nicht in erster Linie um das geht, was man sieht, sondern eher um das, was man dabei so hört. Auf der Grundlage eines Ton-Zuschnitts von drei verschiedenen Taxifahrten geht es im Film *The Tour* nicht um die Vorstellung, sondern um die Darstellung von Landschaft und Realität. Noch besser: Der Film will die Beziehungen zwischen den Bildern und der Art, wie diese wahrgenommen werden, aufspüren. Während die Erzählung das Thema des Fremdseins anspricht, wechseln sich Postkarten mit Werbeanzeigen und Anmerkungen über die Geschichte der Insel ab. Als Gegenpol zur virtuellen Bilderwelt der Arktis werden die Erfahrungen der drei Taxifahrer vorgestellt (der erste ist Russe, der zweite Däne und der dritte Norweger), die in der enormen Vielfalt ihrer unterschiedlichen Blickwinkel die eigentliche Realität des Films darstellen.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

The Svalbard Islands form an archipelago at the point where the Atlantic and Arctic oceans meet. Tourists from all over the world come here to savour something of the Nordic spirit, and maybe see polar bears. Eva La Cour proposes a “tour” of this exotic microcosm, with the accent less on what you see than on what you hear. Based on the sound editing of three different visits made by taxi, *The Tour* examines not the idea of landscape and reality, but the way they are represented. Or rather, the film seeks to probe the relationship between images and the way they are perceived. Postcards and advertisements alternate with notes on the island's history in a narrative that tackles the issue of disorientation. In contrast with this virtual, imaginary view of the Arctic, the experiences of the three taxi drivers (one Russian, one Danish, one Norwegian) stand out, in all their diversity of perspective, as the true reality captured by the film.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

PRODUCTIONEva La Cour
+45 27540119
lacour.eva@gmail.com



MARCEL WYSS

WORK HARD PLAY HARD

SWITZERLAND | 2012 | 41' | XD CAM | SWISS GERMAN
WORLD PREMIERE

La cocaïne est la drogue parfaite pour faire la fête toute la nuit, après une dure journée de travail. Elle permet d'être «plus cool, mieux, plus intelligent», estime Tim, avec qui nous passons une nuit dans des appartements, des clubs et des toilettes de la ville de Berne. Dans le film, les traits du jeune homme sont rendus méconnaissables, un visage dessiné se superposant à son véritable visage. Ce masque est-il là pour le protéger du public? Réflète-t-il aussi une certaine contradiction dans son discours? La cocaïne, ce leurre du capitalisme, est une contradiction en soi, dit Marco, qui appartient à une génération et une culture de consommation différentes. Mais il faut aussi parler de ses bons côtés. Avant, cet artiste nerveux en a longtemps consommé. Il trouvait plus facile de faire le funambule sous «coke». Mais il s'était vite mis à en prendre entre chaque numéro, jusqu'à ce que son esprit agité voie dans le suicide le seul moyen de retrouver le calme. Lors d'un brunch, ils parlent de cette substance qui permet de jouir davantage de la vie, mais autour de laquelle plane en permanence la menace du manque. *Work Hard Play Hard* propose une réflexion ouverte sur la poudre blanche.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Kokain ist die perfekte Droge für eine intensive Partynacht, wenn nach der Arbeit kaum mehr Freizeit bleibt. Um das entscheidende Bisschen «cooler, besser, cleverer» zu sein, meint Tim, mit dem wir eine Nacht in Wohnungen, Clubs und Toiletten von Bern verbringen. Das Gesicht des jungen Mannes ist zur Anonymisierung mit einem gezeichneten Antlitz überdeckt. Schützt ihn diese Maske vor der Öffentlichkeit oder spiegelt sie auch eine gewisse Widersprüchlichkeit seiner Aussagen?

Kokain, dieser Scherzartikel des Kapitalismus, ist in sich widersprüchlich, sagt Marco, der einer anderen Generation und Konsumkultur als Tim angehört. Man müsse aber auch von seiner Sonnenseite erzählen. Der drahtige Artist schnupfte lange Zeit, nun aber lange nicht mehr. Seiltanzen auf Koks fiel ihm leichter. Doch zog er bald zwischen jeder Zirkusnummer eine Linie, bis seiner unruhigen Seele der Selbstmord der Weg zur Ruhe erschien.

Beim gemeinsamen Brunch reden sie von diesem Mittel zu einem lustvollen Leben, über dem jedoch immer die drohende Sucht kreist. Stimmungsvoll schafft *Work Hard Play Hard* eine offene Auseinandersetzung mit dem weissen Pulver.

JENNY BILLETER

Cocaine is the perfect drug for an intensive night of partying when work leaves scarcely any time for leisure. The drug helps you be that decisive bit “cooler, better, cleverer”, says Tim, with whom we spend a night in the flats, clubs and toilets of Berne. In the film, the young man's face is covered with the image of another man, but is the mask intended to protect him from being recognized or does it mirror a certain inconsistency in his statements? Cocaine, that novelty of capitalism, is a contradiction in itself, says Marco, who comes from a different generation and consumer culture. But it is important to talk about its positive aspects too, he adds. In the past, the wiry artist snorted cocaine for a long time. Tightrope walks were easier with cocaine. However, soon he needed a line before every circus act he performed, until it seemed to his restless spirit that suicide was the only path to inner peace. Over brunch together, they talk about the use of this means to enhance excitement in life – a means over which the threat of addiction hangs like the Sword of Damocles. *Work Hard Play Hard* atmospherically offers the viewer an open discussion about the white powder.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHYDominik Gehring,
Tobias Kaufmann**SOUND**

Peter von Siebenthal

EDITOR

Marcel Wyss, David Fonjallaz

MUSICNik Hürny, Fabian M. Mueller,
Alexandre Maurer, Don Li**FILMOGRAPHY**

2012 *Work Hard Play Hard* (mlf)
2008 *Jungbrunnen* (mlf)
2005 *Nach dem Fall* (sf)
2004 *Ich sehe was was du nicht siehst* (sf)
2003 *Down Under* (sf)

PRODUCTIONLomotion AG
Louis Mataré
+41 313880089
info@lomotion.ch
www.lomotion.ch

18 FILMS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE MONDIALE, INTERNATIONALE OU EUROPÉENNE CONCOURANT AU PRIX LA MOBILIÈRE POUR LE MEILLEUR COURT MÉTRAGE (CHF 5000) ET AU PRIX SPÉCIAL LA MOBILIÈRE POUR LE COURT MÉTRAGE LE PLUS INNOVANT (CHF 2500).

18 FILME PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIERE, ALS INTERNATIONALE ODER EUROPÄISCHE PREMIERE. DIESE FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN PREIS DIE MOBILIAR FÜR DEN BESTEN KURZFILM (CHF 5000) UND DEN SPEZIALPREIS DIE MOBILIAR FÜR DEN INNOVATIVSTEN KURZFILM (CHF 2500).

18 FILMS ARE GIVEN IN WORLD, INTERNATIONAL AND EUROPEAN PREMIERES. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE PRIZE SWISS MOBILIAR FOR THE BEST SHORT FILM (CHF 5000) AND THE SPECIAL PRIZE SWISS MOBILIAR FOR THE MOST INNOVATIVE SHORT FILM (CHF 2500).



COMPÉTITION
INTERNATIONALE
COURTS MÉTRAGES

ŁUKASZ BOROWSKI

3 DNI WOLNOŚCI

POLAND | 2011 | 27' | HD | POLISH

3 DAYS OF FREEDOM

EUROPEAN PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Michał Stajniak, Magdalena Kowalczyk, Filip Drożdż

SOUND

Mariusz Bielecki

EDITING

Tymek Wiskirski

FILMOGRAPHY

2011 3 dni wolności (sf)
 2009 Nogami w górę, głową w dół

PRODUCTION

Wajda Studio
 Adam Slesicki
 aslesicki@wajdastudio.pl
 +48 228511056
 www.wajdastudio.pl/en

WORLD SALES

Sideways Film Ltd
 www.sidewaysfilm.com

Piotr Klous, condamné à purger une peine de vingt-huit ans de prison, se voit accorder une libération provisoire de trois jours. La première séquence de *3 dni wolności*, montée en «jump cut», saisit le protagoniste comme un nageur remontant brusquement à la surface. Passé la grille, il retrouve son ami Marek, et s'enivre à pleins poumons de cet air si «différent» de celui qu'il s'est habitué à respirer de l'autre côté des barbelés. Commence alors une course contre la montre, où chaque minute doit être épuisée, saturée d'émotions, d'impressions indélébiles. Piotr est comme un enfant qui s'émerveille du monde et de ses changements: on passe désormais en Slovaquie sans contrôle, on peut même aller «braquer» une banque grâce au GPS – allusion ironique à son crime à peine évoqué. En styliste sensible, Łukasz Borowski parvient à saisir la détresse électrique de son personnage au cours de cet âpre périple au présent immédiat. Piotr est un homme sans passé et sans avenir, perdu, mais qui tente de renouer avec l'expérience de la normalité pour échapper quelques heures durant au vertige du temps irrémédiablement perdu.

EMMANUEL CHICON

Der zu einer 28-jährigen Gefängnisstrafe verurteilte Piotr Klous erhält drei Tage Hafturlaub. Die erste Sequenz von *3 dni wolności* im Jump-Cut-Schnitt zeigt die Hauptfigur wie einen Schwimmer, der plötzlich an der Oberfläche auftaucht. Vor dem Gefängnis wartet sein Freund Marek, und Piotr atmet tief die Luft der Freiheit ein, die so «anders» ist als die, die er hinter Gittern gewöhnt ist. Danach beginnt ein Wettlauf mit der Zeit, in dem jede Minute ausgeschöpft werden muss und sich jeder Augenblick mit Emotionen und unauslöschlichen Eindrücken füllt. Piotr ist wie ein Kind, das über die Welt und ihre Veränderungen staunt: Man kommt jetzt ohne Kontrollen in die Slowakei, könnte sogar mit GPS eine Bank überfallen – kleine ironische Anspielung an sein sonst unerwähnt bleibendes Verbrechen. Mit viel Stilgefühl vermag Łukasz Borowski die Not seiner Hauptfigur während dieser bitteren Begegnung mit der unmittelbaren Gegenwart als quasi elektrische Spannung einzufangen. Piotr ist ein Mann ohne Vergangenheit und Zukunft, ein Verlorener, der dennoch versucht, an die Erfahrung der Normalität anzuknüpfen, um einige Stunden lang dem Alptraum der unwiederbringlich verlorenen Zeit zu entfliehen.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

Piotr Klous, sentenced to twenty-eight years in prison, is granted three days' temporary release. The first sequence of *3 dni wolności*, edited as a jump cut, depicts the protagonist as a swimmer suddenly coming up for air. Outside the prison gate, he finds his friend Marek and is completely intoxicated by the atmosphere of freedom, so different from the air he is used to breathing inside. There begins a race against the clock, in which every minute has to be sucked dry, loaded with emotions and indelible impressions. Piotr is like a child, amazed by the world and the changes he observes: you can now enter Slovakia without formality, or even "case" a bank thanks to GPS – an ironic allusion to his barely mentioned crime. A sensitive stylist, Łukasz Borowski manages to grasp the vibrant distress of his character during this bitter tour of the here and now. Piotr is a man without past or future, a lost soul, but he tries to reconnect with normality in order to escape for a few hours from the dizzying sense of time irredeemably lost.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations



HAMED ALIZADEH

CHECK POINT

FRANCE | AFGHANISTAN | 2011 | 29' | DV | PERSIAN
INTERNATIONAL PREMIERE

Poste de frontière de Dehbori, dans le centre de Kaboul. Là, quinze policiers installés dans des baraques de fortune se relaient jour et nuit pour inspecter les voitures sans plaques d'immatriculation pénétrant le centre-ville. Une consigne unique occasionnant parfois des malentendus, comme le raconte l'un d'eux, qui a arrêté sans le savoir le véhicule d'un gouverneur... Issus de régions reculées du pays, les policiers de *Check Point* ne comprennent pas très bien le but de leur présence, pourquoi le pain qu'ils vont chercher au commissariat une fois par jour est rassis, les pannes électriques fréquentes. Pour tromper l'ennui, la peur d'un attentat suicide et le célibat, ils commandent parfois une chanson populaire, dansée sur l'écran de télévision par des femmes dont la poitrine est voilée, sous le regard du commandant Massoud, seule icône dans leur baraquement exigü. Hamed Alizadeh chronique en cinéma direct le quotidien absurde de ces hommes qui imaginent participer à l'avenir de l'Afghanistan, fût-ce en percevant le chant des oiseaux au milieu du trafic ou en contemplant le grouillement des fourmis sur le terrain vague où ils sont cantonnés.

EMMANUEL CHICON

Der Checkpoint Dehbori liegt im Zentrum von Kabul. Dort stehen ein paar Buden, in denen sich 15 Polizisten Tag und Nacht bei der Kontrolle der Fahrzeuge ohne Nummernschilder abwechseln, die ins Stadtzentrum fahren. Eine einmalige Anweisung, die manchmal zu Missverständnissen führt, wie einer von ihnen erzählt, der, ohne es zu wissen, das Auto eines Gouverneurs angehalten hat... Die *Check-Point*-Polizisten stammen aus entlegenen Landesteilen und verstehen nicht so richtig, warum sie hier sind, warum das Brot, das sie einmal pro Tag beim Polizeirevier abholen, so alt ist, und warum so oft der Strom ausfällt. Um der Langeweile, der Angst vor Anschlägen und dem Junggesellendasein abzuhelfen, bestellen sie sich manchmal ein Video mit Volksliedern, zu denen Frauen mit verhülltem Oberkörper tanzen, stets unter dem strengen Blick des Bildnisses von Kommandant Massoud, dem einzigen Schmuck ihrer engen Baracke. Hamed Alizadeh präsentiert eine «live» gefilmte Chronik des absurden Alltags dieser Männer, die glauben, die Zukunft Afghanistans mitzugestalten, umgeben vom Vogelgesang mitten im Verkehr oder von Ameisen, die durch das öde Gelände ihrer Unterkunft wimmeln.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

The Dehbori checkpoint, in the centre of Kabul. Fifteen policemen housed in makeshift huts work shifts round the clock to inspect vehicles without number plates entering the city. A singular duty which sometimes gives rise to misunderstandings: one of them tells how he unwittingly stopped the car of a governor... Coming from backward areas of the country, the policemen in *Check Point* do not have a clear idea of why they are there, why the bread they fetch once a week from the police station is stale, or why there are frequent power cuts. To cope with the boredom, fear of a suicide attack, and absence of women, they sometimes request a popular song on television, danced by women wearing a veil, under the gaze of Commander Massoud, the only icon in their tiny barracks. Hamed Alizadeh minutely chronicles the absurd daily existence of these men, who think they are taking part in the future of Afghanistan, if only in listening to birdsong amid the noise of the traffic, or watching ants crawl around on the waste land where they are stationed.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Hamed Alizadeh

SOUND
Ali Akbar Alizadeh

EDITOR
Reza Serkanian

FILMOGRAPHY
2011 *Check Point* (sf)
2010 *The Dogs*
2010 *A Time Called Oldness* (sf)
2009 *Birth* (sf)
2009 *Kabul Mission Impossible* (sf)
2007 *Another Way* (sf)

PRODUCTION
Ateliers Varan
Juliette Dubois
communication@ateliersvaran.com
+33 143567565
www.ateliersvaran.com

La Huit Production
Stéphane Jourdain
stephane.jourdain@lahuit.fr
+33 1544788

ANDRÉS BOERO MADRID

EL OLOR DE AQUEL LUGAR

URUGUAY | BRAZIL | 2011 | 21' | HD | SPANISH

THE SMELL OF THAT PLACE

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Andrés Boero Madrid

SOUND

Ignacio Artigue

EDITOR

Clarissa Guarilha

FILMOGRAPHY

2012 Circo Voador, a nave
 2012 Sonhos de Frankie (sf)
 2012 Hotel paris (sf)
 2011 Ciudadela
 2011 El olor de aquel lugar (sf)
 2008 Los inventos de Leonardo (sf)
 2008 La Chirola (sf)
 2007 Fábrica (sf)
 2007 Atiéndeme (sf)
 2007 El hombre cocodrilo (sf)
 2007 Horas extraordinarias (sf)
 2007 Madre sólo hay una (sf)
 2006 Adiós amor (sf)
 2006 Un vestido para laia (sf)

PRODUCTION

Vatelón
 Andres Boero Madrid
 andresboero@gmail.com
 +598 99071858

Arissas Multimidia
 Clarissa Guarilha
 clarissag@arissasmultimidia.com
 + 5521 99553063

C'est le paysage qui donne vie au récit. Balayés par le vent, les arbres et les cours d'eau de cette région rurale de l'Uruguay sont constamment en mouvement. Ils forment un décor envoûtant pour dresser le portrait d'une grand-mère. Les cheveux courts et les traits fins, elle est assise dehors, dans un fauteuil confortable, au milieu d'un concert de gazouillis d'oiseaux. Derrière la caméra, son petit-fils, Andrés Boero Madrid, pose quelques rares questions. Il enregistre les histoires de sa grand-mère, provenant avant tout de son enfance, et les laisse résonner, à travers le montage, avec des images de la nature. L'aïeule entonne une chanson sur une folle qui erre dans la campagne et raconte en toute franchise qu'elle aussi, en tant que femme solitaire à l'imagination débordante, vit dans son propre monde. Cette grand-mère singulière aime manifestement être filmée et livrer son témoignage. Mais, loin de constituer une forme de reportage, *El olor de aquel lugar* est une rencontre sensuelle et poétique avec un être cher. Les souvenirs éclorent, comme éveillé par un parfum venu d'un passé lointain.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Es ist die Landschaft, welche die Erzählung dieses Films zum Leben erweckt. Die Bäume und Flüsse dieser ländlichen Gegend Uruguays sind durch den wehenden Wind in permanenter Bewegung. Sie bieten den zauberhaften Schauplatz für ein Portrait der Grossmutter. Die Dame mit den kurzen Haaren und feinen Gesichtszügen sitzt draussen auf einem gepolsterten Sessel, mitten im Vogelgezwitscher. Der Enkel, Andrés Boero Madrid, stellt hinter der Kamera wenige Fragen und lässt die Erzählungen, vor allem aus ihrer Kindheit, durch die Montage über die Naturbilder klingen. Sie singt ein Lied über eine Irre, die übers Land zog und lässt freimütig wissen, dass sie, die Einzelgängerin mit der lebhaften Fantasie, eigentlich auch in ihrer eigenen Welt lebt. Die eigenwillige Grossmutter genießt es sichtlich, gefilmt zu werden und Zeugnis abzugeben. Doch entsteht dabei nicht ein Bericht, vielmehr ist *El olor de aquel lugar* eine sinnliche und poetische Annäherung an einen geliebten Menschen. Und so blühen die Erinnerungen auf, als wären sie durch einen Geruch aus weiter Vergangenheit ausgelöst worden.

JENNY BILLETER

It is the landscape which the narration of this film awakens to life: the trees and rivers of this rural region in Uruguay are continually in motion, owing to the wind. Yet they offer a magical setting for a portrait of the filmmaker's grandmother. The lady, her hair short, her facial features finely drawn, sits outside in an upholstered armchair amid the backdrop of birds chirping and twittering. Her grandson, Andrés Boero Madrid, asks only a few questions from his position behind the camera. His editing lets his grandmother's stories tell their tales via the natural images. She sings a song about a crazy woman who travelled across the land and candidly admits that she, a loner with a lively fantasy, also lives in her own world. Madrid's headstrong grandmother clearly enjoys being filmed and telling her story. But what results is not just a report; instead, *El olor de aquel lugar* is a sensual, poetic attempt to draw closer to a beloved person. In this context memories bloom as if they had been triggered by a scent from the distant past.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations



JOEL PIZZINI

ELOGIO DA GRAÇA

BRAZIL | 2011 | 25' | HD | PORTUGUESE
INTERNATIONAL PREMIERE

Le film retrace l'histoire de Maria Graça et du cinéaste suédois Arne Sucksdorff, de leur rencontre pour la réalisation d'un «photo-book» jusqu'à leur vie de couple dans le Mato Grosso. «*Elogio da Graça* est né de ma rencontre avec Maria Graça en 2011, vingt ans après notre première entrevue à Cuiabá, lorsque le couple luttait contre les ravages causés à la forêt amazonienne. Depuis la mort de son compagnon, elle a œuvré pour inventorier le matériel audiovisuel réalisé pendant trente ans de travail» (JP).

Après avoir été la muse du cinéaste, Maria Graça lui rend hommage dans une confession qui mêle nostalgie et revendication de leur rôle de précurseurs du mouvement écologiste. Joel Pizzini – cinéaste engagé dans le mouvement de défense des peuples indigènes de l'Amazonie – puise dans les archives «Sucksdorff» et filme Maria Graça dans le vert de la nature brésilienne. Entre présent et passé s'établit ainsi une relation intime, tel un discours ininterrompu, qui aboutit à une séquence touchante où la femme lit une poésie que son compagnon lui avait dédiée.

CARLO CHATRIAN

Der Film schildert die Geschichte von Maria Graça und dem schwedischen Regisseur Arne Sucksdorff, von ihrer ersten Begegnung bei der Zusammenstellung eines «Photo-Books» bis hin zu ihrem Leben als Paar im brasilianischen Bundesstaat Mato Grosso. «*Elogio da Graça* entstand 2011, als ich Maria Graça zwanzig Jahre nach unserer ersten Begegnung in Cuiabá wiedertraf. Damals kämpfte das Paar gegen den Raubbau an Amazoniens Regenwald. Seit dem Tod ihres Partners archiviert sie das audiovisuelle Material, das im Laufe ihrer dreissigjährigen Arbeit entstanden ist.» (JP).

Maria Graça, seine frühere Muse, huldigt dem Filmemacher in einem Bekenntnis, in dem sich Nostalgie mit dem Anspruch auf ihre Rolle als Vorreiter der Öko-Bewegung verbindet. Regisseur Joel Pizzini setzt sich auch aktiv für die eingeborenen Völker Amazoniens ein. Hier schöpft er aus den «Sucksdorff»-Archiven und filmt Maria Graça in der grünen Natur Brasiliens. Dabei werden Gegenwart und Vergangenheit wie ein ununterbrochener Diskurs eng miteinander verknüpft. Den Abschluss bildet eine rührende Sequenz, in der die Frau ein Gedicht vorliest, das ihr Partner ihr gewidmet hatte.

CARLO CHATRIAN

This film tells the story of Maria Graça and the Swedish director Arne Sucksdorff, how they met to make a «photo-book» and their subsequent life together in the Mato Grosso. «*Elogio da Graça* was born of a meeting with Maria Graça in 2011, twenty years after our first interview in Cuiabá, when the couple were struggling to prevent the destruction of the rain forest. Since the death of her partner, she has concentrated on cataloguing audiovisual material shot over a period of thirty years» (JP).

Maria Graça, Sucksdorff's former muse, pays tribute to him in a confession mixing nostalgia and an insistence on their role as precursors of the green movement. Joel Pizzini – a filmmaker committed to defending the indigenous peoples of Amazonia – draws on the «Sucksdorff archives» and films Maria Graça in the unspoiled Brazilian environment. Like an uninterrupted conversation, an intimate relationship is established between past and present, ending with a touching sequence in which she reads a poem Sucksdorff wrote for her.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Maurício Copetti

SOUND
Damião Lopes

EDITOR
Claudio Tammela,
Felipe Rodrigues

MUSIC
Livio Tragtemberg

FILMOGRAPHY
2012 Naked Eye
2011 Mr. Sganzerla
2011 Elogio da Graça (sf)
2009 Anabazys*
2006 Helena Zero (sf)
2006 Manual de Barros (mlf)
2005 Sleeper (sf)
2004 Portrait of the Earth* (mlf)
2004 In Praise of Light* (mlf)
2003 500 Souls
2003 Abry* (sf)
2002 Paulo José: A Brazilian self portrait (mlf)
2002 Gospel According Jece Valadão (mlf)
2002 Suite Assad (sf)
2001 Glaucos – A Study of a Face (sf)
2000 Man Alone (mlf)
1996 Enigma of a Day (sf)
1995 The Painter (sf)
1994 Piggy Bank (sf)
1989 Snail-Flor (sf)

* co-directed with Paloma Rocha

**PRODUCTION
& WORLD SALES**
Polofilme
Fernanda Miranda
fmiranda10@gmail.com
+55 2196357417

LAURA LAABS

ENKEL DER GESCHICHTE

GERMANY | 2012 | 20' | 35 MM | GERMAN

SPINACH AND SUGAR

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Ferhat Yunus Topraklar

SOUND

Sylvia Grabe

EDITOR

Ji Hyeon Park

MUSIC

Jan Maihorn

FILMOGRAPHY

- 2012 Enkel der Geschichte (sf)
- 2011 Volksbühne (sf)
- 2011 Ultra Violet for Sixteen Minutes (sf)
- 2009 No Regrets (sf)

PRODUCTION

HFF Potsdam
Johannes Frodl
johannes.frodl@hff-potsdam.de
+49 5535160
www.hff-potsdam.de

WORLD SALES

HFF Potsdam
Cristina Marx
distribution@hff-potsdam.de
+49 3316202564
www.hff-potsdam.de

Comment réaliser un portrait au cinéma? Comment raconter, à travers une seule personne, la petite et la grande histoire? Une jeune femme tente de questionner sa grand-mère d'origine juive, qui a vécu le nazisme et la guerre. Dans le même temps, l'apprentie réalisatrice se confronte à son personnage haut en couleurs qui n'entend nullement se laisser diriger. Dans une maison chargée d'objets et de souvenirs, où tout respire une époque révolue, la vieille dame se dérobe, comme ce XX^e siècle tragique et lointain que sa petite-fille voudrait appréhender. Dès lors, pour combler les manques, le film apporte ses propres réponses, par un brillant jeu de mise en scène et de montage, une bonne dose d'humour et un bel art de la suggestion. Où l'on devine, par delà les résistances et les non-dits, une histoire de souffrance, de refoulement, mais aussi d'émancipation. Un film drôle et profond sur la volonté de savoir, l'héritage de la mémoire, et les difficultés de la transmission: car entre deux générations que tout sépare, le désir de dialogue ne peut à lui seul dénouer le mystère de l'histoire.

ALESSIA BOTTANI

Wie macht man ein Filmporträt? Wie erzählt man, mit der Hilfe einer einzigen Person, die Geschichte in Geschichten? Eine junge Frau versucht ihre Grossmutter jüdischer Herkunft zu befragen, die Krieg und Naziherrschaft überlebt hat. Gleichzeitig muss sich die angehende Regisseurin mit deren schillernder Persönlichkeit auseinandersetzen, die sich keine Vorschriften machen lässt. In einem Haus voller Krimskrams und Erinnerungen, wo alles an eine vergangene Epoche erinnert, beginnt sich die alte Dame ihrer Enkelin zu entziehen, genau wie jenes tragische und ferne 20. Jahrhundert, das diese gern verstehen möchte. Um die Lücken zu füllen, liefert der Film fortan eigene Antworten, mittels brillanter Inszenierung und Schnitttechnik, aber auch mit einer beachtlichen Prise Humor sowie Suggestion vom Feinsten. Jenseits von Widerstand und Verschweigen erahnt man eine Geschichte voller Leid, Verdrängung, aber auch Emanzipation. Ein sonderbarer, tiefgründiger Film über das Wissen-Wollen, die Weitergabe von Erinnerungen und Kommunikationsschwierigkeiten: Denn bei zwei Generationen, die so vieles trennt, kann der Wunsch nach einem Dialog allein nicht alle Geheimnisse der Geschichte lüften.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

How does one use film to draw a portrait? How does one convey the life of an individual and the bigger picture? A young woman tries to question her Jewish grandmother, who has lived through Nazism and the War. At the same time, the apprentice director has to contend with a strong-willed character, who has no intention of being "directed". In an old house crammed with things that bear witness to the past, the old lady proves evasive, like the tragic and distant 20th century her granddaughter would like to grasp. To fill the gaps, the film has to provide its own answers, through brilliant staging and editing, plenty of humour and the subtle art of suggestion. Under the reluctance and things left unsaid, we detect a story of suffering, repression, but also of emancipation. A wry and profound film on the desire to know, the legacy of memory and the difficulty of communication across the generations: the willingness to enter into dialogue is not alone enough to disclose the secrets of history.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations



HEIDI SPECOGNA

ESTHER UND DIE GEISTER

GERMANY | 2012 | 29' | HD | FRENCH

ESTHER AND THE SPIRITS

WORLD PREMIERE

A 17 ans, les adolescents commencent à penser à leur futur. C'est ce que fait Esther, au début de l'année 2008, dans une petite ville de la République centrafricaine. Mais sur son avenir s'accumulent les nuages du passé. Elle les appelle « mauvais esprits », pourtant ces cauchemars qui l'empêchent de dormir appartiennent bien à l'histoire des hommes. Il y a six ans des soldats ont traversé le fleuve, tué son père, violé sa mère, sa soeur et elle-même. Dans la honte perpétuelle, Esther et sa famille cherchent cependant à vivre leur vie. Et le sourire de la jeune fille, qui s' imagine adulte et mère, vaut plus qu'une promesse. Heidi Specogna filme avec respect et amour. La confiance obtenue lui permet de capter de magnifiques moments d'intimité comme celui où les deux soeurs jouent au jeu des contraires et, ainsi faisant, nomment le monde. « Lors de notre première rencontre, elles étaient en train de regarder un livre, rempli de photos de victimes des mercenaires congolais. Huit ans après, leur commandant, Jean-Pierre Bemba, est jugé pour ses crimes, mais les blessures ne cicatrisent pas » (HS).

LUCIANO BARISONE

Mit 17 denkt man allmählich an die Zukunft. So auch Esther, Anfang 2008, in einer kleinen Stadt der Zentralafrikanischen Republik. Aber die dunklen Wolken der Vergangenheit überschatten ihre Zukunft. « Böse Geister » nennt sie diese Alpträume, die ihr den Schlaf rauben, aber diese « Geister » sind Teil der Menschheitsgeschichte. Sechs Jahre zuvor haben Soldaten den Fluss überquert und ihren Vater getötet, ihre Mutter, ihre Schwester und sie selber vergewaltigt. Entehrt auf Lebenszeit versuchen Esther und ihre Familie trotzdem, ihr Leben zu leben. Und das Lächeln des jungen Mädchens bei ihren Träumen vom Erwachsensein und eigenen Kindern ist mehr als ein leeres Versprechen. Heidi Specogna filmt mit Respekt und Einfühlungsvermögen. Da die Familie ihr vertraut, kann sie grossartig intime Szenen einfangen, etwa, als die beiden Schwestern beim Spiel der Gegensätze die Welt benennen. « Bei unserer ersten Begegnung schauten sie sich gerade einen Bildband über die Opfer der kongolesischen Söldner an. Acht Jahre später steht ihr Kommandant, Jean-Pierre Bemba, für seine Verbrechen vor dem Internationalen Gerichtshof, aber die Wunden vernarben nicht » (HS).

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

At age 17, teenagers begin thinking of their future. Esther is no exception, at the start of 2008, in a little village in the Central African Republic. But her future is overshadowed by past events. She calls them "evil spirits", but these nightmares which prevent her from sleeping are part of an all-too-human tragedy. Six years ago, soldiers crossed the river, killed her father, and raped her mother, her sister and herself. Despite the shame they feel, Esther and her family try to go on living. And the teenager's smile, as she imagines herself grown up and a mother, is priceless. Heidi Specogna has made this film with respect and love. The sisters' trust enabled her to capture some splendid moments of intimacy, as when they play the game of opposites and, in so doing, name the world. "When I first met them, they were looking at a book full of pictures of the victims of Congolese mercenaries. Eight years later, their commander, Jean-Pierre Bemba, was sentenced for his crimes, but the wounds do not heal" (HS).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Johann Feindt

SOUND

Bernd Von Bassewitz

EDITOR

Julia Karg

SELECTED FILMOGRAPHY

- 2012 Esther und die Geister (sf)
- 2011 Carte Blanche
- 2010 Das Schiff des Torjägers
- 2006 Das kurze Leben des José Antonio Gutierrez
- 2004 Eine Familienangelegenheit
- 1996 Tupamaros
- 1991 Tania, la Guerillera

PRODUCTION

Specogna film
Heidi Specogna
heidi.specogna@web.de
+49 3068302755

WORLD SALES

3 sat
Katya Mader
mader.k@zdf.de
+49 061317019456

GÜRÇAN KELTEK

FAZLAMESAI

TURKEY | 2011 | 20' | SUPER 8 | KURDISH | TURKISH

OVERTIME

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Gürçan Keltek, Murat Tuncel

SOUND

Marc Van Goethem

EDITOR

Eytan Ipeker

MUSIC

Rick Tomlinson

FILMOGRAPHY2012 *Meteors* (in production)2011 *Fazlamesai* (sf)2010 *Colony* (sf)**PRODUCTION**29P
Ipek Sarp
ipeksarp@gmail.com
+90 5382516844**WORLD SALES**29P
Gürçan Keltek
gurcankeltek@gmail.com
+90 5327485012

Istanbul, aujourd'hui. La ville est devenue une gigantesque machine qui divise ses habitants. Les voix de jeunes travailleuses et travailleurs résonnent à travers les rues. La dure réalité de cette phase économique incertaine est ressentie dans tous les segments de ce qu'il reste de la structure des classes sociales turques. Une jeune fille kurde se dresse contre les règles et les traditions de sa famille. Le dernier jeune représentant d'un clan sur le déclin se souvient avec nostalgie du passé. Un enfant travaille pour faire vivre sa famille, dont il est le seul membre à gagner de l'argent. Un jeune chômeur vend son corps, l'unique outil de travail qui lui reste, à des touristes, en face de la mosquée bleue. Déchirée entre l'Orient et l'Occident, la ville est devenue le symbole d'un monde qui n'arrive ni à faire marche arrière, ni à avancer (pas encore...). Gürçan Keltek brosse un portrait de la classe ouvrière musulmane, marginalisée, avec beaucoup de style. Filmé dans un noir et blanc puissant et granuleux, *Fazlamesai* est une méditation sombre sur la façon dont les êtres humains luttent face aux épreuves, en s'accrochant à leurs vies et à leurs espoirs.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Istanbul heute. Die Stadt ist zu einer riesigen Maschinerie geworden, die Menschen auseinanderreißt. Durch ihre Strassen hallen die Stimmen junger Arbeiter – Männer und Frauen. Die raue Realität einer wirtschaftlich unsicheren Zeit ist in jedem Restbestandteil der türkischen Klassenstruktur zu spüren. Ein kurdisches Mädchen lehnt sich gegen Vorschriften und Tradition ihrer Familie auf. Das letzte junge Mitglied eines geschrumpften Clans erinnert sich wehmütig an die Vergangenheit. Ein Kind muss seine Familie ernähren, weil sonst niemand Geld verdient. Ein junger Arbeitsloser verkauft sich vor der Blauen Moschee an Touristen. Sein Körper ist das letzte Werkzeug, das ihm geblieben ist. Hin- und hergerissen zwischen West und Ost wird Istanbul zum Symbol einer Welt, für die es kein Zurück, aber auch (noch...) kein Vorwärts gibt. Mit viel Gespür für optische Reize porträtiert Gürçan Keltek die muslimische Arbeiterklasse als kulturelle und wirtschaftliche Randgruppe. Mit seinen kraftvollen, grobkörnigen Schwarz-Weiss-Aufnahmen ist *Fazlamesai* eine bewegende Betrachtung der Eigenart der Menschen, auch in besonders bitteren Zeiten an ihrem Leben und ihren Hoffnungen festzuhalten.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Istanbul, today. The city has become one big machine that pulls people apart. Through the streets of the city echo the voices of young male and female workers. The harsh reality of an uncertain economic phase is felt in each segment of what is left of the Turkish society class structure. A Kurdish girl stands up against her family rules and tradition. The last young member of a diminished clan remembers the past ruefully. A child worker is forced to support his family since he is the only one who earns some money. A young unemployed male sells himself to tourists in front of the Blue Mosque. His body is the last working tool he is left with. Torn between the West and the East, Istanbul becomes the city symbol of a world that can neither go back nor (yet...) step forward. Gürçan Keltek portrays the culturally and economically marginalized Muslim working class with a strong visual flair. Shot in a potent and grainy black and white, *Fazlamesai* is a sorrowful meditation on how people struggle to hang on to their lives and hopes when facing some of the bitterest hardships.

GIONA A. NAZZARO



CHARLES FAIRBANKS

FLEXING MUSCLES

BELGIUM | UNITED STATES | MEXICO | 2012 | 22' | HD | SPANISH
INTERNATIONAL PREMIERE

Pour les Mexicains, la «lucha libre» est bien plus qu'une banale forme de catch. A travers sa symbolique, les athlètes et le public projettent et partagent un système mythologique complexe, profondément ancré dans les traditions mexicaines, les croyances magiques, la culture populaire et le spectacle. Les masques des concurrents représentent à la fois leur alter ego, ainsi que leurs désirs, leurs ambitions et leurs espoirs. La «lucha libre» devient en quelque sorte l'endroit où les Mexicains réinventent leur identité et leur imaginaire collectif. Le ring est peut-être le meilleur lieu pour observer la production et la consommation de masse, comme s'il s'agissait d'un rituel social et/ou d'un exorcisme. Tel un essai d'ethnographie expérimentale et d'immersion, *Flexing Muscles* s'immisce derrière les coulisses de ce que l'on pourrait appeler le grand et mystérieux spectacle du sport contemporain. Selon Samuel Fuller, un film est un champ de bataille; mais ce pourrait aussi être un ring de «lucha libre». Charles Fairbanks, lui-même catcheur sous le nom d'«El Gato Tuerto» (Le Chat Borgne) et disciple de la Rogue Film School de Werner Herzog, filme à cœur ouvert.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Für Mexikaner ist die «Lucha Libre», viel mehr als nur eine Wrestling-Show. Über ihre Symbolik projizieren und teilen Kämpfer wie Publikum ein komplexes mythologisches System, das in den Traditionen, dem Aberglauben, der Volkskultur und der Liebe zur Selbstdarstellung des Landes verwurzelt ist. Die Kämpfer tragen Masken, ihr Alter Ego, das auch Sehnsüchte, Ambitionen und Hoffnung ausdrückt. «Lucha Libre» lässt sich am besten als Bühne beschreiben, auf der die Mexikaner ihre kollektive Identität und Bildwelt neu erfinden. Darum ist der Ring vielleicht der Ort, an dem sich Produktion und Massenkonsum am besten in ihrer Eigenschaft als soziales Ritual und/oder Exorzismus beobachten lassen. *Flexing Muscles* ist der Versuch einer immersiven, aktiv teilnehmenden und experimentellen Ethnographie, die uns einen Blick hinter die Kulissen der grossen, geheimen Show heutiger Sportveranstaltungen gewährt. Für Samuel Fuller ist das Filmemachen ein Schlachtfeld – warum nicht auch ein «Lucha Libre-Ring»? Charles Fairbanks ist unter dem Pseudonym «El Gato Tuerto» (Die einäugige Katze) selbst Wrestler und Schüler von Werner Herzogs Rogue Film School. Seine Kamera spricht Klartext.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

For Mexicans, "lucha libre" is much more than just a wrestling show. Through the symbolisms of "lucha libre", both athletes and the audience project and share a complex mythological system that is rooted in Mexican traditions, magical beliefs, popular culture and showmanship. The masks the fighters wear express not only an alter ego but also desires, ambitions and hope. "Lucha libre" can be probably best described as the scene on which Mexicans reinvent their collective identity and imagery. Therefore the ring is maybe the best place where production and mass consumption can be observed as if they were a social ritual and/or exorcism. An essay in immersive, participatory and experimental ethnography, *Flexing Muscles* is a behind-the-scene look of what could well be described as the great and secret show of contemporary sports. If, according to Samuel Fuller, filmmaking is a battlefield, then it can be a "lucha libre" ring as well. Charles Fairbanks, himself a wrestler under the alias of "The-One-Eyed-Cat" ("El Gato Tuerto") and a disciple of Werner Herzog's Rogue Film School, puts his camera where his mouth is.

GIONA A. NAZZARO

PHOTOGRAPHY
Charles Fairbanks

SOUND
Charles Fairbanks

EDITOR
Charles Fairbanks

FILMOGRAPHY
2012 *Flexing Muscles* (sf)
2010 *Irma* (sf)
2010 *Wrestling with my Father* (sf)
2010 *The Men* (sf)
2009 *Pioneers* (mif)

PRODUCTION
Michigan Films
Sébastien Andres
sebastien@michiganfilms.be
+32 478985233
www.michiganfilms.be

Le Catch Productions
Charles Fairbanks
lecatchproductions@gmail.com
+32 494823448

MAXIMILIEN VAN AERTRYCK

ICEBREAKERS

FRANCE | SWEDEN | 2012 | 15' | HD | ENGLISH | RUSSIAN

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Vincent Bitaud

SOUND

Fabrice Allain

EDITOR

Maximilien van Aertryck

FILMOGRAPHY2012 *Icebreakers* (sf)2010 *Paesaggio e figure* (sf)

Un jour d'hiver, un ferry se fraie un chemin sur la mer Baltique prise dans la glace. A bord, la salle de danse fait complètement oublier le froid qui règne dehors dans la nuit. La caméra observe attentivement les passagers qui se mettent à danser et ceux qui préfèrent simplement regarder, avant de finalement se laisser emporter par des adolescents légèrement ivres tentant de faire de nouvelles conquêtes. Mais la véritable fascination vient des artistes qui, avec leurs numéros, insufflent un moment de magie dans ce monde qui semble déjà irréel en soi. Deux d'entre eux continuent à danser, telles des tourterelles, dans les couloirs infinis du bateau. Créant une atmosphère dense, *Icebreakers* témoigne d'une fête qui n'a pas grand-chose de glamour, permettant à des êtres rassemblés là par hasard d'échapper au monde extérieur glacial et sombre. Avec une légère ironie, mais sans jamais devenir sarcastique, Maximilien Van Aertryck filme cette nuit dans le ventre d'un bateau, évoquant un voyage vers l'inconnu, plein de nostalgie et d'espoir.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Eine Fähre bahnt sich ihren Weg durchs Eis der winterlichen Ostsee. Im Innern des Schiffes ist von der nächtlichen Kälte, dank Unterhaltungsprogramm im Dancing, nichts zu spüren. Aufmerksam beobachtet die Kamera die Gäste, die verstreut auf der Tanzfläche wippen oder diejenigen, die lieber nur zusehen, und lässt sich schliesslich von angetrunkenen Teenagern in ihre Eroberungsversuche mitziehen. Doch die eigentliche Faszination gilt den Artisten, die mit ihren Darbietungen einen Moment des Zaubers in diese ohnehin schon unreal anmutende Welt hauchen. Zwei von ihnen führen den Tanz wie Turteltauben in den endlosen Gängen des Schiffsbauchs fort. Mit seiner atmosphärischen Dichte feiert *Icebreakers* gewissermassen eine eher unglamouröse Party mit zufällig aufeinander getroffenen Menschen, die sich der eiskalten dunklen Aussenwelt entziehen konnten. Leicht ironisch, aber nie spöttisch bildet Maximilien Van Aertryck diese eine Nacht im Schiffsbauch ab und evoziert dabei das Gefühl einer Reise ins Ungewisse, voller Nostalgie und Hoffnung.

JENNY BILLETER

A ferry makes its way through the ice floating in the wintery Baltic Sea. But nothing of the dark, cold night is noticeable inside the ship, where a dance programme is taking place. The camera attentively observes the guests scattered across the dance floor, swaying back and forth, as well as those who prefer just to watch, before finally succumbing to the attempts of tipsy teenagers to gain control of it. Yet the real object of fascination is the artists, whose presentations breathe a moment of magic into a world which already seems rather unreal. Two of them continue their dance like a pair of doves down the endless corridors deep inside the ship. With its atmospheric density *Icebreakers* captures what might be regarded as a rather unglamorous party, one featuring guests who meet through the coincidence of having fled the ice-cold darkness outside. Maximilien Van Aertryck portrays this night in the belly of the ship with gentle irony but without a trace of sarcasm, and evokes the feeling of a journey into the unknown, full of nostalgia and hope.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PRODUCTIONMaximilien Van Aertryck
max.vanaertryck@gmail.com
+46 764282525



MARIEKE VAN DER SLOOT

KLUIZENAAR

NETHERLANDS | 2011 | 25' | SUPER 16 | DUTCH

BEING A HERMIT

INTERNATIONAL PREMIERE

Un moine hollandais, frère Hugo, veut devenir ermite. Il s'isole alors dans une petite église perdue dans la campagne. Les vastes espaces qui l'entourent semblent propices à son propos, mais le silence, dont il a besoin pour se consacrer uniquement à la parole de Dieu, est interrompu par les visiteurs occasionnels, qui voudraient savoir de quoi est faite la vie d'un ermite. Ainsi profane et sacré se rencontrent au seuil de l'église. Dans un silence en même temps complice et distant, la caméra observe, amusée, en dessinant une étrange cartographie des espaces et des hommes. Rien de surprenant ici, car la cinéaste s'occupe habituellement d'étudier la géographie humaine et qu'elle accorde une valeur essentielle au lieu, à la perspective et au regard silencieux dans son travail. «Le voyage entre les idéaux et la pratique quotidienne est celui que nous faisons tous, en aller-retour, sans cesse. Vouloir quelque chose qui est contraire à notre personnalité est une contradiction qui nous rend enfin humains» (MVDS).

LUCIANO BARISONE

Ein holländischer Mönch, Bruder Hugo, will Eremit werden. Er zieht sich in eine einsame kleine Landkirche zurück. Die unermessliche Weite ist eigentlich wie geschaffen für seine Pläne, aber ab und zu stören Besucher die notwendige kontemplative Stille, und wollen wissen, wie so ein Einsiedlerleben aussieht. Profanes und Göttliches prallen an der Kirchentür aufeinander. Still, teilnahmevoll und doch distanziert beobachtet die Kamera und zeichnet lächelnd eine wunderliche Kartographie von Raum und Mensch. Kein Wunder, denn die Filmerin befasst sich immer wieder mit der Geographie des Menschen – Ort, Perspektive und stille Beobachtung haben für sie einen hohen Stellenwert. «Wir pendeln andauernd zwischen unseren Idealen und dem Alltag hin und her. Wir sind nur daher menschlich, wenn wir Dinge wollen, die mit unserer Persönlichkeit im Widerspruch stehen» (MVDS).

LUCIANO BARISONE

Übersetzungen BMP Translations

A Dutch monk, brother Hugo, wants to be a hermit. He seeks solitude in a little church in the remote countryside. The vast empty spaces seem favourable to his intentions, but the silence he needs to devote himself to the Word of God is broken by occasional visitors, wanting to know what the life of a hermit consists of. Sacred and profane meet at the threshold of the church! In a silence both complicit and detached, the camera observes with amusement, drawing a strange cartography of human and geographical space. Nothing surprising about this, as the filmmaker has devoted herself to studying human geography and, in her work, ascribes an essential value to place, perspective and silent watching. "The journey between ideals and daily practice is one we all make, endlessly back and forth. Wanting something contrary to our personality is after all a contradiction which makes us human" (MVDS).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Hayo van Gemert

SOUND
Dominic Happé

FILMOGRAPHY
2011 Kluzenaar (sf)
2009 The Chestnut Tree
and the River

PRODUCTION
Guusje van Deuren
guusjevandeuren@gmail.com
+31 64195662

WORLD SALES
Dutch Filmacademy
Marion Slewe
marion.slewe@ahk.nl
+31 205277333
www.filmacademie.nl

JOAKIM CHARDONNENS

KYRKOĠÅRDSÖSWITZERLAND | FINLAND | 2012 | 24' | SUPER 16 | NO DIALOGUE
WORLD PREMIERE**PHOTOGRAPHY**

Joakim Chardonnens

SOUND

Ludvig Allen

EDITOR

Antonio Trullen Funcia

MUSIC

Gabriel Tejedor

FILMOGRAPHY2012 *Kyrkogårdsö* (sf)2010 *Sunt Lacrimae Rerum* (sf)

Le morne soleil hivernal caresse un petit hameau. Ida, cinq ans, part à l'école. Son quotidien n'est pas aussi banal qu'il y paraît de prime abord: la fillette vit avec sept autres habitants sur l'île de Kyrkogårdsö, au beau milieu de la mer Baltique, entre la Suède et la Finlande. Chaque jour, les trois enfants de l'île se rendent à l'école de l'île voisine en utilisant une motoneige, puis un petit bateau et enfin une voiture.

Avec des images paisibles, dont la lenteur semble refléter le climat glacial, Joakim Chardonnens accompagne la petite Ida tout au long d'une journée. La fillette au manteau rouge évolue dans un paysage nordique, un monde qui semble trop grand et trop vaste pour elle. A l'opposé, la caméra observe attentivement, en plan rapproché, la fillette curieuse évoluant dans son propre monde.

Presque sans un mot, sur un fond sonore fait de bruits de moteurs et de mélodies de violon rêches, *Kyrkogårdsö* est un film plein de finesse sur des enfants qui suivent leur bonhomme de chemin, quel que soit leur environnement.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Fahl drückt die winterliche Sonne auf ein kleines Dorf. Die fünfjährige Ida macht sich auf den Weg zur Schule. Ihr Alltag ist nicht so alltäglich wie es anfänglich scheint, denn das Mädchen wohnt mit nur sieben anderen Einwohnern auf der Insel Kyrkogårdsö, mitten in der Ostsee zwischen Schweden und Finnland. Die drei Kinder fahren täglich mit einem Schneemobil, dann mit einem kleinen Schiff und schliesslich per Auto zur Schule auf die nebenan gelegene Insel. Mit ruhigen Bildern, deren bedächtige Langsamkeit durch die grosse Kälte bedingt scheint, begleitet Joakim Chardonnens die kleine Ida während eines Tages. Die Landschaft des Nordens bettet das Mädchen mit der roten Jacke in eine Welt, die für sie eigentlich zu gross und weit erscheint. Im Kontrast dazu steht die nahe und sorgfältige Betrachtung des aufgeweckten Mädchens in ihrer Welt.

Beinahe ohne Worte, und mit einer Geräuschkulisse zwischen Motoren und kratzigen Geigenklängen, gelingt *Kyrkogårdsö* ein sensibles Bild davon, wie sich Kinder ihre Pfade durch die Umwelt ebnen.

JENNY BILLETER

The winter sun shines palely down upon a small village as five-year old Ida sets out for school. However, her daily life is not quite as unremarkable as it seems at first: Ida is one of just eight inhabitants of the island of Kyrkogårdsö, located in the middle of the Baltic Sea between Sweden and Finland. The island's three children travel by snowmobile, a small boat and finally by car to reach their school on a neighbouring island.

Joakim Chardonnens follows little Ida through her day in quiet images whose deliberately slow pace seems to be an effect of the all-encompassing cold. The northern landscape embeds the red-jacketed girl in a world that seems much too large and vast for her – in contrast to the camera's close and careful observation of the inquisitive girl within her own world.

Almost without words and amid a panoply of background noises ranging from motors to a scratchy violin, *Kyrkogårdsö* succeeds in offering a sensitive image of the way children pave their own way through their surroundings.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PRODUCTION

Intermezzo Films
Isabelle Gattiker
info@intermezzofilms.ch
+41 227414747
www.intermezzofilms.ch



CLAUDIE LÉVESQUE

MA FAMILLE EN 17 BOBINES

CANADA | 2011 | 28' | SUPER 8 | MINI DV | FRENCH

MY FAMILY IN 17 TAKES

INTERNATIONAL PREMIERE

Les paysages du Québec, des animaux dans les champs, des hommes au travail, des scènes de chasse, des familles captées dans le bonheur simple des mariages ou dans le deuil froid des enterrements : des fragments d'une vie ordinaire raccordés par le silence et des voix. Les voix parlent de la vie et de la mort, de matérialité et de spiritualité, d'immanence et de transcendance. Elles disent : « On vient de quelque part et on va quelque part : la vie ne peut pas être la mort. » Le silence est celui de la campagne, mais aussi celui des souvenirs refoulés, du non-dit, des choses secrètes qui se passent entre les deux états de l'homme, nature et culture. Les plans d'amateurs glissent les uns après les autres, en suivant le libre cours des pensées, comme un flux de mémoire qui situe parole et regard au cœur même de la question humaine. « Les images en 8mm et Super 8 appartiennent à l'archive de famille, tout comme celles que j'ai filmées dans les mêmes formats. Les 17 bobines d'où elles proviennent correspondent au nombre d'enfants que ma mère a mis au monde » (CL).

LUCIANO BARISONE

Landschaften in Quebec, Vieh auf den Feldern, Männer bei der Arbeit, Jagdszenen, einfach glückliche Familien auf einer Hochzeit, kalte Trauer an einer Beerdigung: Fragmente eines normalen Lebens, verknüpft durch Stille und Sprache. Die Stimmen sprechen von Leben und Tod, von Materialität und Spiritualität, von Immanenz und Transzendenz Sie sagen: «Wir kommen von einem Ort und gehen an einen Ort: Das Leben ist bestimmt nicht der Tod.» Die Stille auf dem Lande ist aber auch die Stille verdrängter Erinnerungen, von Nie-Gesagtem, von Geheimnissen zwischen den beiden Polen der Menschheit – Natur und Kultur. Die Amateuraufnahmen folgen gleitend dem freien Lauf der Gedanken, wie ein Erinnerungsstrom, der Wort und Blick ins Zentrum der menschlichen Existenz stellt. «Die 8 mm- und Super 8-Aufnahmen sind Teile des Familienarchivs wie meine Aufnahmen in denselben Formaten auch. Die 17 Filmrollen, aus denen sie stammen, entsprechen der Anzahl Kinder, die meine Mutter zur Welt gebracht hat» (CL).

LUCIANO BARISONE

Übersetzungen BMP Translations

Quebec landscapes , animals in the fields, men at work, hunting scenes, families captured in the joy of a wedding or the cold grief of a funeral: fragments of an ordinary life connected by silence and by voices. The voices speak of life and death, material things and spirituality, immanence and transcendence. They say: "We come from somewhere and we are going somewhere: life cannot be death." The silence is the silence of the countryside, but also of repressed memories, things left unsaid, the secret things which occur between the two states of mankind, nature and nurture. The amateur sequences follow one another in free association, like the flow of memory, putting words and things seen at the very heart of the human condition. "The 8mm and Super 8 images belong to our family archive, as do those I have shot into the world" (CL).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Nicolas Canniccioni

SOUND

Simon Gervais

EDITOR

Pascale Paroissien

FILMOGRAPHY

- 2011 Ma famille en 17 bobines (sf)
- 2008 The Rise and Fall of a Long Distance Relationship (sf)
- 2006 Première prise (sf)
- 2006 Les souliers de Dorothée (sf)
- 2005 Magie blanche (sf)
- 2003 La petite Martienne (sf)
- 1999 "N" comme ne pas (sf)
- 1994 Un arbre à colorier, portrait (sf)
- 1992 Du côté des petites filles (sf)

PRODUCTION

Les Productions des Films de l'Autre
 Claudie Lévesque
 claudiel@videotron.ca
 +1 5142786013
 www.lesfilmsdelautre.com
 index.html

WORLD SALES

Les Films du 3 Mars
 Anne Paré
 coordination@f3m.ca
 +1 5145238530
 www.f3m.ca

JUAN S. LOPEZ MAAS

NO ESTOY MUERTO, SOLO ESTOY DORMIDO

NETHERLANDS | 2011 | 25' | HD | SPANISH

I'M NOT DEAD, ONLY ASLEEP

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Sean Glavey

SOUND

Mano Camon

EDITOR

Jeroen Koopman, Menno Boerema, Mienke Kramer

FILMOGRAPHY

2011 No estoy muerto, solo estoy dormido (sf)
 2009 Where The Eagle Landed (sf)

Au Pérou, des fermiers chérissent leurs ânes. Ils les élèvent dans un petit paradis terrestre, loin des durs labeurs qui leur sont habituellement réservés. Ici, l'âne est roi, il fait partie intégrante de la famille. Ailleurs, dans un petit village au sud de Lima, une fratrie de musiciens se réunit dans la tristesse et la joie autour de la tombe du patriarche récemment décédé, Amador Ballumbrosio, ambassadeur de la culture afro-péruvienne. Ici, l'âne est précieux... pour le squelette de sa mâchoire, instrument de percussion incontournable! Entre narration et contemplation, ce film envoûtant voyage d'un univers à l'autre, de vie à trépas, saisissant le sacré et le profane où on ne les attend pas. Servi par ses qualités d'image et de montage, le récit documentaire tend à l'évocation. Et dans cette réflexion poétique sur l'homme et l'animal, la mort et l'au-delà, la fable a naturellement sa part: car comme le veut une croyance locale, c'est en ânes que les âmes des défunts se réincarnent...

ALESSIA BOTTANI

In Peru lieben die Bauern ihre Esel. Sie ziehen sie in einem kleinen irdischen Paradies auf, fern der harten Arbeit, die sie sonst verrichten. Hier ist der Esel König und gehört zur Familie. Anderswo, in einem kleinen Dorf südlich von Lima, trifft sich eine Musikerfamilie am Grab des kürzlich verstorbenen Patriarchen Amador Ballumbrosio, eines Botschafters der afro-peruanischen Kultur, um Freud und Leid zu teilen. Auch hier schätzt man den Esel... wegen seiner Kieferknochen, die als Schlaginstrument unverzichtbar sind! Dieser magische Film ist irgendwo zwischen Erzählung und Beobachtung angesiedelt und reist von einer Welt in die nächste, vom Leben zum Sterben, und erfasst dabei Heiliges und Weltliches genau dort, wo man es nie erwartet hätte. Durch seine Bild- und Schnittqualität wirkt dieser dokumentarische Bericht wie eine Beschwörung. In seiner poetischen Betrachtung von Mensch und Tier, Tod und Jenseits, hat auch die Welt der Fabeln ihren Platz: Denn die Einheimischen glauben, dass die Seelen der Verstorbenen als Esel wiederkommen...

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

Farmers in Peru love their donkeys. They raise them in a little earthly paradise, far removed from the hard labour that is normally their lot. Here, the donkey is king, a full member of the family. Elsewhere, in a village south of Lima, a company of musicians gathers in joy and sadness around the grave of the recently deceased patriarch, Amador Ballumbrosio, ambassador of Afro-Peruvian culture. Here, too, the donkey is highly appreciated... for his jawbone, an essential percussion instrument! Involving narration and contemplation, this bewitching film takes us from one world to another, from life to death, finding the sacred and the profane in unexpected places. Strong on imagery and editing, the documentary is highly evocative. And in this poetic reflection on man and animal, life and the beyond, fable of course plays its part: according to local belief, it is in donkeys that the souls of the dead are reincarnated.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

PRODUCTION

Volya Films
 Denis Vaslin
 info@volyafilms.com
 +31 104155621
 www.volyafilms.com



JEAN-GABRIEL PÉRIOT

NOS JOURS, ABSOLUMENT, DOIVENT ÊTRE ILLUMINÉS

FRANCE | 2012 | 22' | DV | NO DIALOGUE

OUR DAYS, ABSOLUTELY, HAVE TO BE ENLIGHTENED

WORLD PREMIERE

Orléans, le 28 mai 2011. Des détenus chantent à l'intérieur d'une prison ; ni la caméra ni les regards n'y ont accès. De l'autre côté du mur, dans la rue, des personnes écoutent. Emportés par la musique, les visages des auditeurs venus pour l'occasion s'illuminent, et livrent à la caméra autant d'histoires possibles. D'un côté les voix, de l'autre les visages. D'un côté le son, de l'autre l'image : entre les deux, des émotions se dessinent. A partir d'un dispositif aussi simple qu'efficace, *Nos jours, absolument, doivent être illuminés* montre le principe du récit documentaire en action. Avec des travellings doux qui s'arrêtent comme foudroyés face à un visage plus éloquent que les autres, ce film court nous met en contact avec l'intimité des gens sans tomber dans la psychologie. Si la découverte du réel est d'abord une question de méthode et ensuite de sensibilité, Jean-Gabriel Périot prouve qu'il maîtrise aussi bien l'une que l'autre.

CARLO CHATRIAN

Orléans, den 28. Mai 2011: Häftlinge singen in einem Gefängnis. Niemand hat Zugang, keine Kameras, keine Menschen. Auf der anderen Seite der Mauer hören die Passanten auf der Strasse zu. Die Musik bringt die Gesichter der Menschen zum Strahlen und liefert so der Kamera viele verschiedene Geschichten. Hier die Stimmen, dort die Gesichter. Hier der Ton, dort das Bild. Dazwischen Gefühle. *Nos jours, absolument, doivent être illuminés* zeigt anhand einer ebenso einfachen wie wirksamen Methode das Prinzip des dokumentarischen Berichts «in action». Mit leichten Kameraschwenks, die blitzartig anhalten, wenn sie ein Gesicht finden, das mehr sagt als alle anderen, bringt uns der Kurzfilm diesen Menschen persönlich sehr nahe, ohne psychologisch in die Tiefe zu gehen. Wenn die Entdeckung des Realen in erster Linie eine Frage der Methodik und erst in zweiter Linie eine Frage der Sensibilität ist, dann hat Jean-Gabriel Périot hiermit bewiesen, dass er sowohl Ersteres wie auch Letzteres perfekt beherrscht.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

Orléans (France), 28 May 2011. The inmates of a prison are singing, unseen by camera or human eye. Outside in the street, people are listening. Carried along by the music, the faces of the listeners who have come for the occasion light up, conveying many possible stories to the camera. On one side, voices; on the other, faces: on one side, sound; on the other the visual image: between the two, emotional ties begin to form. Starting from a premise both simple and effective, *Nos jours, absolument, doivent être illuminés* illustrates the principle of the documentary account in action. Using gentle travelling shots which come to a stop as if in amazement on a face more eloquent than the rest, this short film puts us in touch with people's inner lives without straying into psychology. If the discovery of reality is first a question of method, then of sensitivity, Jean-Gabriel Périot provides evidence that he can make effective use of both.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Vianney Lambert, Denis Gravouil

SOUND

Xavier Thibault

EDITOR

Jean-Gabriel Périot

FILMOGRAPHY

- 2012 *Nos jours, absolument, doivent être illuminés* (sf)
- 2011 *Regarder les morts* (sf)
- 2010 *Les barbares* (sf)
- 2009 *L'art délicat de la matraque* (sf)
- 2008 *Entre chiens et loups* (sf)
- 2007 *200000 Fantômes* (sf)
- 2006 *Eût-elle été criminelle...* (sf)
- 2006 *Under Twilight* (sf)
- 2005 *Undo* (sf)
- 2005 *Dies Irae* (sf)
- 2004 *We Are Winning Don't Forget* (sf)
- 2002 *Avant j'étais triste* (sf)
- 2002 *21.04.02* (sf)
- 2001 *Journal intime* (sf)
- 2001 *Gay?* (sf)

PRODUCTION

Alter Ego
Cécile Lestrade
info@alterego-prod.com
+33 238807944
www.alterego-prod.com

CLARISSE HAHN

NOTRE CORPS EST UNE ARME – PRISONS, GUÉRILLA

FRANCE | IRAQ | TURKEY | 2012 | 30' | DV

TURKISH | KURDISH | FRENCH

OUR BODY IS A WEAPON – PRISONS, GUERILLA

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Clarisse Hahn

SOUND

Clarisse Hahn

EDITOR

Clarisse Hahn

FILMOGRAPHY

2012 Notre corps est une arme –
Prisons, Guérilla (sf)
2010 Kurdish Lover
2005 Les Protestants
2003 Karima
2000 Ovidie
1999 Hôpital (m/f)

Intitulé « *Notre corps est une arme* », le nouveau projet de Clarisse Hahn (VDR 2007) se décline en plusieurs formes documentaires. Centrés sur le Mexique, *Los Desnudos* montre les marches pay-sans expropriés par le gouvernement tandis que *Boyzone* est une série de portraits de jeunes délinquants publiés dans la presse de Mexico. VdR a choisi de programmer un diptyque kurde : *Prisons* revient sur la répression des prisonniers politiques kurdes dans les prisons de Turquie en 2000 en donnant la parole à deux femmes qui en ont réchappé, marquées dans leur chair à vie par cette expérience. *Guérilla*, quant à lui, est construit à partir d'images tournées par les rebelles kurdes du PKK dans les maquis turco-irakiens. Jouant et dansant, les corps juvéniles conjurent avec légèreté la mort, et l'on pense aux fedayin palestiniens décrits par Genet dans les bases de Jordanie. La deuxième partie montre les réfugiés kurdes vivant dans la rue à Paris, se réunissant au siège du PKK, ou reproduisant les mêmes gestes que leurs compatriotes combattants dans un parc public. En écho à une gréviste de la faim, ils sont comme des « fusils chargés, des balles prêtes à jaillir ». Même le temps d'une danse.

EMMANUEL CHICON

PRODUCTION

Clarisse Hahn
clarissehahn@yahoo.fr
+33 685116453

Das neue Projekt von Clarisse Hahn (VDR 2007), « *Notre corps est une arme* », umfasst mehrere Doku-Film-Formen: Mexiko steht gleich zweimal im Mittelpunkt, in *Los Desnudos* über die Proteste der von der mexikanischen Regierung enteigneten Bauern und in *Boyzone* mit Portraits jugendlicher Straftäter aus der mexikanischen Presse. VdR hat zudem ein kurdisches Diptychon in das Programm aufgenommen: *Prisons* befasst sich mit der Unterdrückung von Hungerstreiks kurdischer politischer Gefangener in der Türkei im Jahr 2000, über die Erlebnisberichte zweier Frauen, die von dieser Tortur nachhaltig traumatisiert sind. *Guérilla* zeigt einen Zusammenschluss von Filmen kurdischer PKK-Rebellen an der irakisch-türkischen Grenze. Die Körper der tanzenden und spielenden Jugendlichen beschwören unbeschwert den Tod herauf, wie die Fedajin aus Palästina, die Genet in den jordanischen Basislagern beschrieben hat. Der zweite Teil zeigt kurdische Flüchtlinge, die in Paris auf der Strasse leben. Sie treffen sich am Sitz der PKK oder vollführen dieselben Gesten wie ihre Kampfesbrüder, diesmal in einem öffentlichen Park. Wie eine Hungerstreikende einmal sagte, sind sie wie « geladene Gewehre, Kugeln, die sich gleich lösen werden ». Auch wenn sie tanzen...

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

Entitled “*Notre corps est une arme*”, Clarisse Hahn’s new project (VDR 2007) consists of a number of documentaries: centred on Mexico, *Los Desnudos* shows the protest marches of farmers expropriated by the government, while *Boyzone* is a series of portraits of juvenile delinquents published in the Mexican press. VdR has decided to programme a dual feature focusing on the Kurds: *Prisons* revisits the persecution of Kurdish political prisoners in Turkish goals (2000), through the words of two female survivors, deeply and physically affected by this experience. *Guérilla*, meanwhile, consists of images shot by Kurdish PKK rebels in the borderlands between Turkey and Iraq. Celebrating and dancing, their young bodies make light of death, reminiscent of the Palestinian fedayin described by Genet in their bases in Jordan. The second part shows Kurdish refugees living on the streets in Paris meeting at PKK headquarters and reproducing the same gestures as their compatriots-in-arms in a public park. In the words of a hunger striker, they are like “loaded guns, bullets ready to be fired”. If only for the duration of a dance.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations



«Il est toujours facile d'obéir si l'on rêve de commander», écrivait Jean-Paul Sartre.

Lors des vastes cérémonies de «bizutage» organisées dans les universités portugaises à chaque rentrée académique, des promotions entières de nouveaux inscrits se soumettent docilement aux ordres de leurs aînés. Sans broncher, ils rampent dans la boue, miment des actes sexuels, enchaînent les bières et répètent à tue-tête les pires obscénités. Jeux de pouvoir, humiliation et soumission sont au cœur des mises en scènes des «vétérans». Cet impressionnant film d'observation plonge au cœur d'un rite de passage moderne et primitif à la fois, parfois drôle, souvent pathétique, où se mêlent esprit bon enfant et fascisme ordinaire. Alternant plans rapprochés et vues d'ensemble, le regard sociologique du cinéaste invite à la distanciation. Sous nos yeux, la coutume («praxe» en Portugais) devient «praxis»: une pratique toute symbolique et faussement transgressive, qui singe une société aliénante sous couvert de caricature et croit marquer l'entrée des jeunes dans l'âge adulte en les ramenant à l'état d'esclaves.

ALESSIA BOTTANI

«Es ist immer leicht, zu gehorchen, wenn man davon träumt, zu befehlen», schrieb Jean-Paul Sartre.

Bei den umfangreichen Initiationszeremonien, der «Bizutage», die zu Beginn jedes Studienjahres an den portugiesischen Universitäten stattfindet, unterwerfen sich ganze Jahrgänge von Neankömmlingen brav den Befehlen älterer Studenten. Widerspruchslos kriechen sie im Schlamm, täuschen Sexualakte vor, kippen ein Bier nach dem anderen oder schreien übelste Obszönitäten. Die Inszenierungen der «Veteranen» drehen sich um Machtspiele, Erniedrigung und Unterwerfung. Der eindrucksvoll beobachtende Film enthüllt ebenso moderne wie primitive Initiationsriten, mal lustig, mal pathetisch, in denen kindliche Unvoreingenommenheit auf banalen Faschismus trifft. Mit dem Wechsel zwischen Nah- und Gesamtaufnahmen fordert die soziologisch orientierte Perspektive zur Distanzierung auf. Vor unseren Augen wird der Brauch («praxe» auf Portugiesisch) zur «Praxis», zu einer sehr symbolischen, nur vermeintlich transgressiven Praxis, die eine entfremdende Gesellschaft unter dem Deckmantel der Karikatur imitiert und den Eintritt der Jugendlichen ins Erwachsenenalter feiert, indem es sie zu Sklaven erniedrigt.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

“It is always easy to obey if you dream of commanding”, wrote Jean-Paul Sartre. During the extensive “initiation” ceremonies organized in Portuguese universities at the start of each academic year, entire cohorts of new students meekly submit to the orders of their elders. Without protest, they crawl in the mud, mime sexual acts, drink one beer after another and shout the worst obscenities at the tops of their voices. The games staged by the “old hands” are all about power, humiliation and submission. This impressive documentary goes right to the heart of a rite of passage both modern and primitive, sometimes funny, often pathetic, a blend of friendly good nature and casual fascism. Alternating close-ups and panoramic shots, the filmmaker invites us to stand back and take a sociologist's view. Before our eyes, the custom (“praxe” in Portuguese) becomes “praxis”: a symbolic and falsely transgressive practice which apes an alienating society under cover of caricature and is deemed to usher young people into adulthood by reducing them to slavery.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

BRUNO MORAES CABRAL

PRAXIS

PORTUGAL | 2011 | 30' | HD | PORTUGUESE
INTERNATIONAL PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Carlos Isaac

SOUND

Miguel Cabral

FILMOGRAPHY

2011 Praxis (sf)

2008 On 4 Wheels (mlf)

2007 Metamorphoses (mlf)

PRODUCTION

Garden Films
Carlos Isaac Pereira
carlos.isaac@gardenfilms.net
+351 96444437
Bruno Moraes Cabral
bruno.cabral@gardenfilms.net
+351 965876386
www.gardenfilms.net

TOOMAS JÄRVET

SIDE LÕPP

ESTONIA | 2011 | 15' | HD | ESTONIAN

OVER AND OUT

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Maksim Golomidov

SOUND

Eero Talvistu, Jevgeni Berezovski

EDITOR

Toomas Järvet

MUSIC

Kristjan Mazurtchak

FILMOGRAPHY

2011 Side Lõpp (sf)

Chaque jour, les médias officiels parlent de la crise financière, des coupables et de ses origines. Mais ils ne nous en montrent jamais les conséquences: que signifie vivre à une époque où l'économie régit la vie de millions de personnes, comme jamais elle ne l'a fait auparavant? La crise financière, Martin sait ce que c'est. Et pour cause, aujourd'hui, c'est son dernier jour à l'unité de pompiers de Kolga-Jaani. Il a perdu son emploi, qu'il occupe depuis six ans, à la suite d'un plan de réduction des coûts. Dans ce coin perdu de l'Estonie, Martin déambule dans les salles vides de son lieu de travail, exécutant pour la dernière fois sa routine quotidienne. Il contrôle les camions, la radio, boit son café. À la fin de sa journée, il ferme les lieux et s'en va. Maintenant, Martin n'a plus de travail. Sans un mot, *Side Lõpp* montre les conséquences des politiques d'austérité. Surréaliste et silencieux, ce court métrage est un film sur la dignité et la résilience.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Die öffentlichen Medien berichten täglich über die Finanzkrise, deren Ursachen und Schuldige. Was sie uns jedoch nie zeigen, sind die Folgen, oder was es heisst, in einer Zeit zu leben, in der die Wirtschaft das Leben von Millionen von Menschen bestimmt – mehr als jemals zuvor: Mit der Finanzkrise kennt Martin sich aus. Und das nicht ohne Grund. Heute ist nämlich sein letzter Tag bei der Kolga-Jaani-Feuerwehr. Seit sechs Jahren ist er nun für diese Einheit tätig. Jetzt verliert Martin seinen Job wegen eines landesweiten Sparplans. In einer einsamen estnischen Siedlung geht er durch die leeren Räume seiner Arbeitsstelle und führt seine täglichen Aufgaben zum letzten Mal aus. Er kontrolliert die Feuerwehrautos, das Radio und trinkt seinen Kaffee. Am Ende seines Arbeitstages schliesst er alles ab und geht – für immer. Martin ist jetzt arbeitslos. *Side Lõpp* zeigt die Folgen der Sparpläne, ohne ein Wort darüber zu verlieren. In der Form eines stillen, surrealistischen Einakters präsentiert *Side Lõpp* einen Film über Würde und Ausdauer.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

The official media report the financial crisis on a daily basis: who the culprits are and why, according to their own agenda. But they never show us the results of what it means to live in a time where the economy rules the lives of millions of people more than ever in any other historical context. Martin knows something about the financial crisis. And with good reason. Today is his last day at the Kolga-Jaani Command Unit where he has worked for the past six years. Now Martin will lose his job due to a national cost-savings plan. Situated in a remote Estonian settlement, Martin wanders through the empty rooms of his workplace enacting his daily routine for the last time. He checks the trucks, the radio and he drinks his coffee. When his day is over, he closes shop and leaves for good. Martin is now out of work. *Side Lõpp* shows the consequences of cost-savings plans without uttering one word. Framed like a silent and surrealist one-reeler, *Side Lõpp* is a film about dignity and resilience.

GIONA A. NAZZARO

PRODUCTIONLugukala Film
Eero Talvistu
eero@talvistu.com
+372 5093033

SINE SKIBSHOLT

VED HAVET

DENMARK | 2011 | 29' | HD | DANISH

ASIDE THE SEA
EUROPEAN PREMIERE



Thorup Strand est un petit village de pêcheurs au nord du Danemark. Il est le seul endroit du pays où un mode de vie traditionnel résiste. Les jeunes vont à la mer et les vieux, coincés dans un bar, imaginent une pêche prodigieuse. Dans ce contexte, qui semble être tiré d'un livre de Melville, l'attente et le silence prennent de plus en plus de place.

Film de fin d'études (National Film School of Denmark), *Ved Havet* relève le talent de Sine Skibsholt à capter un «petit monde» sans trop s'appuyer sur la parole. «Je suis né en province. Mon seul désir était de grandir et de pouvoir ainsi déménager à Copenhague. Maintenant que j'y habite, mon regard se tourne vers les paysages de l'arrière-pays. Mon récit se focalise sur ces endroits isolés, où de rares mots sont employés, mais tout est dit.» (SS) Porté par un regard simple mais direct, relevé par un humour nordique, *Ved Havet* est composé par bribes d'histoires, où souvenir et mythe ne font qu'un, et met en évidence une mise en scène qui souligne l'éternelle lutte entre l'homme et la nature.

CARLO CHATRIAN

Thorup Strand, ein kleines Fischerdorf in Norddänemark, ist der einzige Ort des Landes, der sich eine traditionelle Lebensweise bewahren konnte. Die jungen Leute fahren hinaus aufs Meer, die alten sitzen eng gedrängt in einer Bar und träumen von einem aussergewöhnlichen Fang. In dieser an ein Buch von Melville erinnernden Szenerie nehmen das Warten und das Schweigen immer mehr Raum ein.

Sine Skibsholts Studienabschluss-Film («National Film School of Denmark») *Ved Havet* enthüllt das Talent des Regisseurs, eine «kleine Welt» ohne allzu viele Worte einzufangen. «Ich bin in der Provinz geboren. Dort wollte ich unbedingt grosswerden und nach Kopenhagen ziehen. Jetzt wohne ich in Kopenhagen, und mein Blick richtet sich wieder auf die Landschaften in der Provinz. Meine Erzählung konzentriert sich auf diese einsamen Orte, wo man wenig spricht, aber alles sagt.» (SS) Getragen von jener einfachen, aber direkten Sichtweise der Dinge und gewürzt mit einer Prise nordischen Humors setzt sich *Ved Havet* aus Gesichtsfetzen zusammen, in denen Erinnerung und Mythos verschmelzen. Die klare Inszenierung rückt den ewigen Kampf zwischen Mensch und Natur ins Rampenlicht.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

Thorup Strand is a small fishing village in the north of Denmark, the only place in the country which still clings to its traditional way of life. The youngsters go to sea, while the old folk, ensconced in a bar, dream of a miraculous catch. In this setting, which might be straight out of a novel by Melville, waiting and silence seem to take over.

Ved Havet, Sine Skibsholt's passing-out film (National Film School of Denmark), demonstrates a talent for capturing a "little world" without too much reliance on words. "I was born in the provinces. All I wanted was to grow up and move to Copenhagen. Now I live there, my focus is increasingly on the back-of-beyond. I concentrate on these isolated places, where few words are spoken but everything is said." (SS) Taking a simple but straightforward view spiced with Nordic humour, *Ved Havet* consists of snatches of story-telling which blend memory and myth, against the backdrop of the eternal struggle between man and his natural environment

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Brian Curt Petersen

SOUND
Oskar Skriver

EDITOR
Rebekka Lønqvist

MUSIC
Anders Filipsen

FILMOGRAPHY
2011 *Ved Havet* (sf)

PRODUCTION
Senia Dremstrup
seniadremstrup@gmail.com
+45 24662107

EDITORIAL

VON CLAUDE RUEY, PRÄSIDENT VISIONS DU RÉEL

Seit 43 Jahren findet in Nyon jedes Jahr ein Filmfestival statt; seit 18 Jahren nennt es sich Visions du Réel. Dieser Frühjahrstermin des Schweizer und internationalen Films, mit dem seit einigen Jahren parallel stattfindenden Filmmarkt Doc Outlook-International Market, ist eine regelrechte Institution geworden und steht heute auf einem soliden Fundament, da es sowohl von der Europäischen Union (Programm MEDIA) als auch durch den Bund, den Kanton Waadt und die Gemeinde Nyon unterstützt wird. Seine Stabilität und Unabhängigkeit verdankt es auch den treuen Sponsoren und Mäzenen, so der Schweizerischen Post, der Mobiliar, der SRG und der Loterie Romande, um nur die grössten zu nennen.

Trotz dieser soliden Basis ist das Festival jedoch kein in Stein gemeisseltes Denkmal. Bewegung, Veränderung und Verjüngung kennzeichnen es. Nicht von ungefähr steht es 2012 unter dem Zeichen des Übergangs, wie das reichhaltige Spektrum der Filme belegt; des Übergang als eines Zeichens einer im Umbruch befindlichen Welt zwischen Hoffnung und Verzweiflung, Utopien und Enttäuschungen, Resignation und Wut, Lachen und Weinen. Der Verein Visions du Réel sorgt dafür, dass diese Freiheit, unterschiedlichste Standpunkte darzustellen, Strukturen, Instrumente und den notwendigen Rahmen findet

und das Festival so zu einem offenen Austausch der Stimmen dieser Welt wird.

In diesem Jahr steht das Festival erstmal voll und ganz unter der Ägide von Luciano Barisone! Zwar leitete er bereits die letztjährige Ausgabe, war damals aber noch anderweitig gebunden und daher an der ganzjährigen Vorbereitung nicht von Anfang bis Ende präsent. 2012 ist somit seine eigentliche Premiere! Eine Premiere sondergleichen: Nicht weniger als 3500 Filme wurden unter seiner Leitung vor der Auswahlkommission gesichtet und analysiert. Er selbst nennt sich einen «demokratischen Alleinherrscher», denn Teamarbeit und Dialog prägen zwar die Programmauswahl, aber am Ende muss einer die Entscheidung – und die Verantwortung für die Auswahl – übernehmen. In Anlehnung an den Begriff Autorenfilm prägen wir daher den Begriff Autorenfestival!

2012 ist ausserdem ein ganz besonderer Jahrgang. Mit 47 Teilnehmerländern, 52 Weltpremieren, 40 internationalen Premierieren und 18 europaweiten oder schweizerischen Premierieren, ergänzt durch Workshops, Kurzfilmprogramme, die Sektion Port Franc zum Thema «Die Herausforderung der Freiheit», den Schwerpunkt Bosnien-Herzegowina, den stark präsenten Schweizer Film oder auch die Videos der SchülerInnen des Gymnasium Nyon...

Der Erfolg eines Festivals gründet aber natürlich nicht nur auf einer einzigen Person, selbst wenn es sich dabei um eine Ausnahmepersönlichkeit handelt. Erfolg ist immer auch Teamarbeit, sei es im Management, in der Administration, der Auswahlkommission, bei den temporären MitarbeiterInnen oder den zahlreichen Freiwilligen – ohne all diese Menschen gäbe es das Festival nicht. Ihnen allen möchte ich als Präsident von Visions du Réel ganz herzlich danken. Pressefragen zu den Auswahlkriterien bei den Filmen beantwortet Luciano Barisone mit einem Wort: Respekt. Respekt vor den dargestellten Personen, Respekt vor den ZuschauerInnen. Eine funktionierende Gesellschaft ohne Respekt ist nicht denkbar. Für Visions du Réel ist es eine Ehre, auch in diesem Jahr der Forderung nach Respekt Nachdruck zu verleihen.

CLAUDE RUEY

EDITORIAL

BY CLAUDE RUEY, PRESIDENT OF VISIONS DU RÉEL

It is 43 years since Nyon began hosting an international film festival, and this is the eighteenth time it has been entitled Visions du Réel. In other words, this spring-time rendezvous of Swiss and world cinema, supplemented over the last few years by the Doc Outlook International Market, has become a real institution. It has put down deep roots.

The Festival enjoys support from the European Union (Media programme), as well as from the Swiss federal government, the Canton of Vaud and the Municipality of Nyon. At the same time, its stability and independence are assured by faithful sponsors and patrons, the most prominent being Swiss Post, the Swiss insurance la Mobilière, the SSR (Swiss broadcasting corporation) and the Loterie Romande.

Though so well rooted and supported, the Festival has not, however, become hidebound. It makes waves, changes, renews itself. It is therefore no coincidence that the keynote of the 2012 edition is transition: transition evident in the diversity and variety of the films selected; transition reflecting a world undergoing change, torn between hope and despair, utopia and disenchantment, resignation and indignation, laughter and tears. And this diversity of points of view, this freedom of expression, is the very thing the Visions du Réel association wishes to support by providing the

structures, the tools and the framework for it to flourish. And to make the Festival a place of open exchange, a sounding board for the world.

This is the first Festival organised 100% by Luciano Barisone. Though it is true that our new director successfully led the 2011 edition, he was still largely taken up by other commitments, which did not allow him to be totally present throughout the year normally required to prepare for a festival of this scope. So 2012 is his actual debut year. And what a debut: no fewer than 3,500 films were viewed and analysed before the selections were made under his authority. The authority of a "constitutional monarch", as he himself has admitted, explaining that although teamwork and dialogue are essential to the process, in the end someone has to take the decisions and be responsible for the choices made. We have all heard of cinéma d'auteur, but it might not be inappropriate in this context to speak of a festival d'auteur.

2012 is certainly a vintage year: 47 countries are represented, 52 films are having their world première, 40 their international première, 18 their European or Swiss première. Not to mention the workshops, the short-feature programmes, the Port Franc section devoted to "Le défi de la liberté" ("The Challenge of Freedom"), the focus on Bosnia-Herzegovina, the strong Swiss presence, and the videos

made by pupils of the high school in Nyon...

The success of the Festival does not of course depend on the talent of just one person, however exceptional, but also on the work of a whole team: the management, the office staff and committee members, the temporary employees who have helped to organise and manage the Festival, and the many volunteers, without whom success could not have been achieved. As President of Visions du Réel, I would like to express my recognition and gratitude to you all.

Questioned by the press on the criteria adopted in selecting the films, Luciano Barisone stated that the prime consideration had been respect: respect for the persons featured, respect for the viewers. Visions du Réel is thus proud to be helping once again this year to uphold this principle – which, after all, is vital to human coexistence.

CLAUDE RUEY

REMERCIEMENTS AUX PARTENAIRES

**NOUS REMERCIONS
CHALEUREUSEMENT
TOUS NOS PARTENAIRES
DONT LE SOUTIEN
EST ESSENTIEL
À LA BONNE SANTÉ DE
VISIONS DU RÉEL.**

SPONSORS PRINCIPAUX

La Poste Suisse
La Mobilière

PARTENAIRE DU FESTIVAL

SRG SSR

POUVOIRS PUBLICS ET INSTITUTIONNELS

Office fédéral de la culture (OFC)
Direction du développement et
de la coopération (DDC) du DFAE
Etat de Vaud
Ville de Nyon
Loterie Romande
MEDIA UE

SPONSORS

ID Néon
Lumens8

PARTENAIRES MEDIA

Espace 2
L'Hebdo
La Côte
Publicitas Cinecom
RTS
TV5Monde

FONDATIONS

Alfred Richerich Stiftung
george foundation
Landis & Gyr Stiftung
Pour-cent culturel Migros

PARTENAIRES ASSOCIÉS

451° Filmportal
ARTE
art-tv.ch
Batiplus mobilier contemporain et
découvertes
C-Side Productions
Cinélibre, Association suisse des ciné-
clubs et des cinémas à but non lucratif
Conférence des Eglises protestantes
Romandes (CER)
ECAL Ecole cantonale d'art de
Lausanne
Église catholique suisse
Festival Scope
film-documentaires.fr
FOCAL
HEAD Haute école d'art et de design
Genève
JVC
Les Cinémas Capitole, Nyon
Lydia Chagoll, Bruxelles
net4all
Payot Libraire
Provinyon
sosmac.ch, Pumpkin Sàrl, Nyon
Reformierte Medien Zürich

Securitas
Schilliger Garden Centres
Société des Hôteliers de la Côte
Société suisse des auteurs (SSA)
Suissimage
SWISS FILMS
TNT Swiss Post
ttree
Velopass
Chevalley Garage de Nyon – Volvo

TRADUCTION

BMP Translations, Bâle

IDENTITÉ VISUELLE, GRAPHISME ET COMPOSITION

Bontron & Co, Genève
Yashka Steiner, Marie-Claude Hefti,
Simone Kaspar de Pont, David Facchin,
Fred Pesse

PARTENAIRE IMPRESSION

SRO-Kundig, Châtelaine

AG DOK – Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm; Ambassade de Bosnie-Herzégovine en Suisse; Anne Laurent, Austrian Film Commission; APG/SGA Winterthur; artfilm.ch, Lausanne; Association pour l'animation du Quartier de Rive, Nyon; Batiplus, Lutry; Lionel Baier et Benoît Rossel, Ecole cantonale d'Art de Lausanne ECAL; Julia Basler, German Films; Chicca Bergonzi, Cinémathèque Suisse; Serge Beck, Syndic Le Vaud; François Bonnot, sculpteur, Genève; BMP Translations, Bâle; Jacques Boubal, Cha Technologies Group Plc, Nyon; British Film Institute; Bureau de création Bontron & CO; Caribana Festival; Paola Castillo & Flor Rubina, Chile Doc; Didier Charbonney et Philippe Magnin, Transports publics de la région yonnaise; Eric Biéler, Conservatoire de l'Est Vaudois, Nyon; Château de Nyon; Ciné-Bulletin; Cinélibre Berne; Angelika Chollet, Nyon; Piero Clemente & Barbara Bialkowska, Raggio Verde s.r.l. Rome; Comédie de Genève; Copec Melo Eclairage; CPH:DOX, Copenhague; Christian De Schutter, Flanders Image; Doc Alliance, Prague; Doc Lisboa; Doc Montevideo, Uruguay; DOK Leipzig; Dok.at; Dox Box Syria; Antoine Duplan, Le Temps; East Silver, Prague;

EAVE, Luxembourg; Elma Tataragic, Association of Filmmakers of Bosnia and Herzegovina; EURODOC, Montpellier; European Documentary Network EDN, Copenhague; Eye Film Institute, Pays-Bas; far° Nyon; Eric Franssen, Wallonie Bruxelles Images; FID Marseille; Film Fund Sarajevo; Filmkontakt Nord, Copenhague; Focal, Lausanne; Galerie Focale, Nyon; Fondation Romande pour le Cinéma; Fondation Vaudoise pour le Cinéma; Forum Saint-Pierre, Genève; David Fernandez, Securitas; Garage Chevalley, François Linder et Laurent Clerici; Christine Gendre, Unifrance; German Films; Ricardo Giraldo, Ambulante Documentary Film Festival, Mexico; IDFF Jihlava; Krakow Film Foundation; Denis Jutzeler, photographe, chef opérateur; Kukabar Events, Alain Kallenbach; Frédéric Maire, Cinémathèque Suisse; L'Epicerie Prangings, Pascal Clivaz; Lausanne Underground Film & Music Festival; MAIA Workshops, Italy; Marja Pallassalo, Finnish Film Foundation; Mexican Film Institute (IMCINE), Mexico; Michael Garnier et les collaborateurs du Best Western Hôtel Chavannes-de-Bogis; Moving Scope; Nyon Région Tourisme; Office national du film du Canada/National

Film Board of Canada; Opus One Nyon; Paléo Festival Nyon; Jean Perret, Haute Ecole d'art et de design, HEAD; Planete Doc Film Festival, Varsovie; Polish Docs, Varsovie; Tomas Prasek, Eventival; Provinyon, Jean-Daniel Heiniger; Nini et François Pythoud, L'élastique citrique Nyon; Sara Rüster, Swedish Film Institute; Schilliger Garden Centres; Société industrielle et commerciale (SIC), Nyon; Sodec Montréal; SWISS FILMS; Théâtre de l'Arsenic; TRN, Yves Montandon; ttree, Lausanne; Usine à Gaz, Nyon; Vsglobolutions, Nicolas Vanhuys.

Le comité et tous les membres de l'Association et du Cercle des Amis de Visions du Réel, ainsi que les collaborateurs du Festival.

LE MOT DES PARTENAIRES

CONFÉDÉRATION HÉLVÉTIQUE

Année après année, Visions du Réel devient, l'espace de quelques jours, la capitale internationale du film du réel offrant immanquablement à de nombreux spectateurs une approche très large et variée de ce genre cinématographique. S'inscrivant dans la lignée des festivals suisses de renommée internationale, Visions du Réel propose par le biais de ses projections un espace de réflexion et de liberté artistique au cœur de la Cité. Les premières œuvres de jeunes réalisateurs tout comme les grands noms du genre documentaire ont tous leur place ici à Nyon. Et ils se veulent le reflet d'une société en mouvement permanent et en transition; un monde de plus en plus complexe et hyper connecté. Cette rapidité et la quantité de nouvelles informations ne nous laissent plus le loisir de pousser plus loin la réflexion, de prendre du temps et du recul. Dans ce flot incessant, nous avons cependant besoin de plus d'orientation pour donner un sens à la complexité de notre époque. Visions du Réel offre une telle plateforme et l'encouragement de la Confédération est aussi à comprendre dans ce sens.

ALAIN BERSET

Conseiller fédéral,
Chef du Département fédéral
de l'intérieur DFI

Jahr für Jahr wird Visions du Réel für einige Tage zur internationalen Hauptstadt des Dokumentarfilms, das seinem zahlreichen Publikum immer wieder eine breite Auswahl aus dem vielfältigen Schaffen dieses Filmgenres bietet. Visions du Réel ist fester Bestandteil der schweizerischen Festivalkultur mit internationaler Ausstrahlung. Es eröffnet mit seinen Filmen den Raum für Reflexion und künstlerische Freiheit mitten im Herzen der Cité. Erstlingswerke junger Regisseurinnen und Regisseure finden hier genauso ihren Platz wie die grossen Namen des Dokumentarfilmschaffens. Die Werke verstehen sich als Spiegel einer Gesellschaft, die sich in permanenter Bewegung und Veränderung befindet, einer immer komplexeren und immer dichter vernetzten Welt. Das Tempo und die Fülle neuer Informationen lassen uns keinen Raum mehr für vertiefte Betrachtungen, keine Zeit und keine Rückzugsmöglichkeit. In diesem endlosen Strom brauchen wir aber Orientierungsmöglichkeiten, um der Komplexität unserer Epoche einen Sinn abzugewinnen. Visions du Réel bietet hierzu eine Plattform, und die Förderung durch den Bund ist auch in diesem Zusammenhang zu verstehen.

ALAIN BERSET

Bundesrat,
Vorsteher des Eidgenössischen
Departements des Innern EDI

Each year, in the space of a few days, Visions du Réel becomes the international capital of documentary film where a large public can experience a broad and varied approach to this cinematographic genre. Visions du Réel is part of the Swiss international film festival tradition, providing room for reflection and artistic freedom at the heart of the city of Nyon. From young artists making their début to the great names of documentary film – all have their place here. These film-makers provide a vision of a society constantly moving and in permanent flux, a world which is becoming ever more complex and connected. This rate of change and the incessant flow of new information does not allow us the time to stand back and reflect. Yet we need to find our bearings if we are to develop a sense of the complex nature of our times. Visions du Réel provides us with an opportunity to do this and for this reason also enjoys the support of the Confederation.

ALAIN BERSET

Federal Councillor,
Head of the Federal Department of
Home Affairs FDHA

VILLE DE NYON

Comment rendre compte de l'évolution d'un monde qui change ? Comment appréhender les bouleversements du monde dans lequel nous vivons ? Chaque année, le Festival international de cinéma Visions du Réel offre aux Nyonnais, comme à de nombreux festivaliers venant de tous horizons, une opportunité unique de s'interroger sur l'évolution de notre planète.

Nyon, notre ville, lieu de vie aux contours familiers, devient chaque mois d'avril, le témoin privilégié de ce monde en mutation. Soudain résonnent les accents vibrants du « printemps arabe »... dans les murs de notre salle communale. Plus loin au Théâtre de Marens, c'est le quotidien d'une fillette afghane qui émeut le public. Plus étrange, pour les Nyonnais aguerris, la transformation de leur rue des Marchandises en souk, où s'échangent, entre éminents représentants de chaînes de télévisions étrangères, les visions russes, espagnoles ou sénégalaises du temps qui passe.

Je voudrais dire un immense merci aux organisateurs, comme aux festivaliers et aux cinéastes fidèles à ce rendez-vous. Grâce à vous, Visions du Réel est chaque année plus incontournable, toujours davantage intimement lié à Nyon.

DANIEL ROSSELLAT

Syndic

Wie lassen sich die Entwicklungen einer Welt im Umbruch zeigen? Wie die Erschütterungen unserer Welt festhalten? Jedes Jahr bietet das internationale Filmfestival Visions du Réel den Menschen aus Nyon sowie einer internationalen Gemeinde eine einzigartige Möglichkeit, die Entwicklung unseres Planeten zu hinterfragen.

Im April hat Nyon, unser uns so vertrauter Wohnort, das Privileg, die Umbrüche der Welt zu bezeugen. Plötzlich vibrieren die Töne des « arabischen Frühlings »... in unserem Gemeindesaal. Etwas weiter weg zeigt sich das Publikum gerührt über den Alltag eines afghanischen Mädchens... im Théâtre de Marens. Die alteingesessenen EinwohnerInnen von Nyon erleben plötzlich, wie sich die Rue des Marchandises in einen Souk verwandelt, auf dem hochrangige VertreterInnen ausländischer Fernsehsender die russische, spanische oder senegalesische Sicht der Dinge austauschen.

Mein ganz herzlicher Dank gilt den VeranstalterInnen, den FestivalbesucherInnen und den RegisseurInnen, die sich jedes Jahr hier einfinden. Dank ihnen allen zählt Visions du Réel mit jedem Jahr mehr zu den Musts. Dank ihnen allen werden die Bande mit Nyon immer enger.

DANIEL ROSSELLAT

Stadtpräsident

How can one keep a finger on the pulse of our changing world? Get a handle on the upheavals going on around us? Every year, the Visions du Réel International Film Festival in Nyon gives locals and visitors from far and wide a unique opportunity to consider how our planet is progressing.

Every year in April, Nyon – our town, the familiar setting in which we live – becomes the privileged witness of this changing world. The walls of our town hall suddenly echo to the vibrant sounds of the “Arab Spring”. Not far away, in the Théâtre de Marens, the audience is moved by the daily life of an Afghan girl. Even stranger for festival-hardened locals is the transformation of their Rue des Marchandises into a souk, where Russian, Spanish or Senegalese interpretations of changing times are screened, in the presence of eminent representatives of foreign TV channels.

I would like to say a big “thank you” to the organizers, as well as to the visitors and filmmakers who faithfully attend this annual event. Thanks to you, Visions du Réel grows in authority year by year, and becomes more and more closely associated with Nyon.

DANIEL ROSSELLAT

Mayor

CANTON DE VAUD

Dans sa politique de soutien au cinéma, le Canton de Vaud a passé un cap très important au printemps 2011 avec la constitution de la Fondation Romande pour le Cinéma. Il se positionne aujourd'hui comme un acteur majeur du financement de la production cinématographique romande.

Son action dans le domaine du cinéma présente désormais une cohérence et une légitimité dont je me réjouis et en regard desquelles le Festival Visions du Réel continue de s'inscrire tout naturellement. Il illustre plus que jamais la politique de partenariat que le Canton développe avec les communes dans le domaine de la culture. A cet égard, en s'engageant dès 2004 dans cette voie, l'Etat de Vaud et la Ville de Nyon ont fait œuvre pionnière.

Par ce type de soutien conjoint, notre but est de contribuer à la stabilité d'institutions ou de manifestations qui marquent d'une empreinte particulière notre vie culturelle. A l'évidence Visions du Réel répond pleinement à cette définition!

ANNE-CATHERINE LYON

Conseillère d'Etat,
Cheffe du Département de la formation,
de la jeunesse et de la culture du
Canton de Vaud

Die Filmförderungspolitik des Kantons Waadt hat im Frühling 2011 mit der Errichtung der Fondation romande pour le cinéma entscheidende Fortschritte gemacht. Heute gehört der Kanton zu den massgeblichen Geldgebern der Filmproduktion in der Romandie.

Zu meiner Freude präsentiert sich die Filmförderung künftig also kohärent und legitimiert – dasselbe gilt selbstverständlich auch für das Festival Visions du Réel. Mehr denn je ist das Festival ein Symbol für die Entwicklung einer partnerschaftlichen Kulturpolitik zwischen dem Kanton und den Gemeinden. Seit 2004 haben der Kanton Waadt und die Stadt Nyon in dieser Hinsicht Pionierarbeit geleistet.

So wollen wir durch gemeinsame Unterstützung zur Stabilität von Institutionen und Veranstaltungen beitragen, die das kulturelle Leben hier auf eigene Art prägen. Eine Aufgabe, die Visions du Réel voll und ganz erfüllt!

ANNE-CATHERINE LYON

Staatsrätin, Vorsteherin des
Departements Bildung, Jugend und
Kultur, Kanton Waadt

In its policy of support for filmmaking, the Canton of Vaud passed an important milestone in the spring of 2011 with the establishment of the Fondation Romande pour le Cinéma. The Canton is now a major player in the funding of film production in French-speaking Switzerland, and its activity in this field has a satisfying coherence and legitimacy, in which the Visions du Réel Festival naturally continues to play an important part. More than ever, the Festival illustrates the policy of partnership the Canton has developed with the municipalities in the field of culture. In taking this route in 2004, the Canton and the Municipality of Vaud were indeed acting as pioneers.

Through this kind of joint support, our aim is to contribute to the stability of institutions and events which play a special part in the cultural life we enjoy. It is quite clear that Visions du Réel more than fulfils this definition!

ANNE-CATHERINE LYON

State Councillor,
Head of the Department of Education,
Youth and Culture, Canton of Vaud

LA POSTE SUISSE

Silence, on tourne! C'est de nouveau l'heure des images animées et des histoires qui nous émeuvent. Tous les ans, Visions du Réel convainc par la force de ses contenus. Du 20 au 27 avril, Nyon va de nouveau se transformer en lieu de rencontre des cinéastes et créateurs cinématographiques. Le Festival sera l'occasion de nous procurer, comme à son habitude, des impressions inhabituelles de la diversité du monde et de l'actualité.

Depuis 2008, et cette année aussi, La Poste Suisse est le sponsor principal de cette manifestation. Nous sommes fiers de pouvoir soutenir le plus grand festival du film de Suisse romande.

En tant que sponsor principal de Visions du Réel, notre entreprise finance aussi bien le «Grand Prix La Poste Suisse» pour le meilleur film que le «Prix Spécial La Poste Suisse» pour le long métrage le plus innovant de la Compétition Internationale.

En plus de Visions du Réel, la Poste est également le sponsor du Festival du film de Locarno, des Journées de Soleure et du Festival du film de Zurich. Ainsi, elle soutient les événements cinématographiques les plus déterminants de la Suisse romande, italienne et allemande.

DANIEL MOLLET

Responsable Communication
La Poste Suisse

Licht aus, Vorhang auf und Film ab! Es ist wieder Zeit für bewegte Bilder und bewegende Geschichten. Visions du Réel überzeugt alljährlich mit starken Inhalten. Vom 20. bis 27. April wird Nyon erneut zum einzigartigen Treffpunkt für Cineasten und Filmemacher. Das Filmfestival wird uns dann in gewohnter Weise ungewohnte Einblicke in die Vielfalt der Welt und des Zeitgeschehens ermöglichen.

Seit 2008 tritt die Schweizerische Post als Hauptsponsorin auf – so auch in diesem Jahr. Wir sind stolz, das grösste Filmfestival der Westschweiz unterstützen zu dürfen.

Als Hauptsponsorin des Festivals Visions du Réel stiftet unser Unternehmen sowohl den «Grand Prix La Poste Suisse» für den besten Film als auch den «Prix Spécial La Poste Suisse» für den innovativsten Film des internationalen Wettbewerbs.

Neben ihrem Engagement für Visions du Réel ist die Post auch Sponsorin des Locarno Film Festival, der Solothurner Filmtage und des Zurich Film Festival. Damit unterstützt sie die massgeblichen Filmveranstaltungen in der französischen, italienischen und deutschen Schweiz.

DANIEL MOLLET

Leiter Kommunikation
Die Schweizerische Post

Lights out! Curtain up! Roll film! It is once again time for moving pictures and stories in motion. Every year, Visions du Réel wins us over with its strong content. From 20 to 27 April, Nyon will again be the unique venue for film buffs and filmmakers alike. In its usual fashion, the film festival will give us unusual insight into the world's current events in all their diversity.

Swiss Post is the main sponsor of this event this year, as it has been since 2008. We are proud to support the largest film festival in western Switzerland.

As the main sponsor of Visions du Réel, our company has instituted the «Grand Prix La Poste Suisse» for the best film, as well as the «Prix Spécial La Poste» for the most innovative feature film of the International Competition.

Besides Visions du Réel, Swiss Post also sponsors the Locarno Film Festival, the Solothurner Filmtage and the Zurich Film Festival. This means that the major film events in the French-, Italian- and German-speaking parts of Switzerland have our enthusiastic support.

DANIEL MOLLET

Head of Corporate Communications
Swiss Post

LA MOBILIÈRE

La Mobilière est très heureuse de pouvoir soutenir pour la quatrième fois, en tant que sponsor principal, Visions du Réel. Cette année, nous sommes particulièrement fiers de soutenir deux prix de la Compétition Internationale de courts métrages: le Prix La Mobilière et le Prix Spécial La Mobilière.

Etablie depuis de nombreuses années en Suisse romande, la Mobilière est un acteur engagé dans la région et à Nyon en particulier où se trouve le siège suisse de la Mobilière Vie. Nous y employons plus de 370 collaborateurs. Si l'on y ajoute les collaborateurs des 4 agences vaudoises, on arrive à environ 455 employés dans le canton.

La Mobilière privilégie avant tout les intérêts de ses assurés, à l'image de Visions du Réel qui place le public au centre de ses priorités. Organisée sous la forme d'une coopérative, la Mobilière a une conception du rendement différente de celle d'une société anonyme. Comme il n'y a pas d'actionnaires, ce sont les assurés et les collaborateurs qui bénéficient des bons résultats de l'entreprise. Elle entend également transmettre cette approche mutualiste au sein de la société: par des partenariats à moyen ou à long terme, elle s'engage exclusivement en faveur de projets en accord avec ses valeurs.

DANIEL LOUP

Responsable Prévoyance
La Mobilière Assurances & Prévoyance

Die Mobiliar unterstützt bereits seit vier Jahren das Filmfestival Visions du Réel als Hauptsponsorin. Zusätzlich zu unserem Engagement vergeben wir in diesem Jahr in der Sektion Kurzfilme der Compétition Internationale zwei Preise: le Prix La Mobilière und le Prix Spécial La Mobilière.

Diese Art von Partnerschaft entspricht unseren Werten: die Mobiliar, die sich ihrer sozialen und kulturellen Verantwortung bewusst ist, beteiligt sich an regionalen Aktivitäten. Wir spielen seit vielen Jahren eine aktive Rolle in der Westschweiz, insbesondere in Nyon, wo die Mobiliar Leben ihren Sitz hat.

Für die Mobiliar stehen die Interessen ihrer Versicherten im Vordergrund. Dies verbindet sie mit Visions du Réel, bei dem das Publikum oberste Priorität hat. Die rechtliche Struktur unseres Unternehmens begünstigt das auch: Unsere Versicherungsgesellschaft ist als Genossenschaft organisiert. Die langfristig ausgerichtete Entwicklungsstrategie unseres Unternehmens unterliegt nicht dem Druck, zu Gunsten von Aktionären kurzfristig die Rendite zu maximieren. Von unseren Aktivitäten profitieren ausschliesslich unsere Versicherten und Mitarbeitenden.

DANIEL LOUP

Leiter Vorsorge
Die Mobiliar Versicherungen & Vorsorge

Swiss Mobiliar is pleased to sponsor for the fourth time Visions du Réel Film Festival as Principal Partner. This year, we proudly support the short films of the International Competition with the Prix La Mobilière and the Prix Spécial La Mobilière.

This type of partnership is fully in line with our values. Social responsibility is more than an empty phrase: we place special emphasis on supporting regional activities. For many years we have been playing an active social and cultural role in the French-speaking part of Switzerland, particularly in Nyon, where Swiss Mobiliar Life is based.

The interests of its insured are of central importance to Swiss Mobiliar. This attitude is also reflected by the Visions du Réel festival, which gives first priority to its audience.

In fact, the legal structure of our company favours this approach. Swiss Mobiliar is organised as a mutual company and runs its business with a long-term perspective. It is able to do so because there is no pressure to maximise short-term profits on behalf of shareholders. The insured as well as the employees are the only ones who benefit from our line of business.

DANIEL LOUP

Head of Life & Pensions
Swiss Mobiliar Insurance & Pensions

SRG SSR

Croiser les regards, créer le débat, favoriser la compréhension de nos réalités: autant d'activités auxquelles la SSR, tout comme le Festival Visions du Réel, sont profondément attachés.

Investir dans le cinéma est essentiel pour la SSR, qui distribue chaque année plus de 22 millions de francs au cinéma suisse, tous genres confondus, au travers du Pacte de l'audiovisuel.

Les documentaires représentent d'ailleurs un genre audiovisuel que nous aimons et dans lequel nous nous impliquons au quotidien. Faire rayonner les talents, découvrir des cinéastes engagés, c'est aussi l'objectif du prix RTS de soutien à la création documentaire, «Perspectives d'un doc», remis le 21 avril. Et ce sont plus de 500 documentaires par an que nous vous proposons sur nos antennes, à voir et revoir à l'envie.

Autant de regards sur notre monde que nous nous réjouissons de partager avec vous lors de cette édition 2012.

GILLES MARCHAND

Directeur de la Radio Télévision Suisse

Den Perspektivenwechsel fördern, den Dialog anregen, das Verständnis für die verschiedenen Facetten unserer Zeit vertiefen – das sind Anliegen nicht nur der SRG, sondern auch des Filmfestivals Visions du Réel.

Die SRG setzt sich deshalb mit Nachdruck für das Filmschaffen ein und investiert im Rahmen des «Pacte de l'audiovisuel» insgesamt über 22 Millionen Franken pro Jahr.

Besonders am Herzen liegt uns das Dokumentarschaffen. Es nimmt in unseren Aktivitäten einen zentralen Platz ein. Dazu gehört es, Talente zu entdecken und engagierte Cineasten bekannt zu machen. Das ist auch das Ziel des RTS-Preises zur Förderung des Dokumentarschaffens, «Perspectives d'un doc», der am 21. April verliehen wird. In unseren Programmen können Sie pro Jahr über 500 Dokumentarfilme geniessen – nach Lust und Laune auch mehrmals. Jeder Film eine Art, die Welt zu sehen. Mit dieser Ausgabe 2012 laden wir Sie herzlich dazu ein.

GILLES MARCHAND

Direktor Radio Télévision Suisse

Exchanging ideas, stimulating debate, fostering understanding: activities to which the SSR and the Visions du Réel Film Festival are deeply committed.

The Festival represents an essential investment for SSR, which distributes more than 22 million francs each year to support the making of Swiss films of all genres through the "Audiovisual Pact".

Documentaries are in any case a genre of which we are especially fond and with which we are involved on a daily basis. Discovering committed filmmakers and drawing attention to their talents is also the objective of the RTS prize in support of documentary filmmaking, "Perspectives d'un doc", awarded on 21 April. And each year we screen more than 500 documentaries as part of our regular programming, which can be viewed and reviewed at will.

So many different ways of interpreting the world in which we live, which we look forward to sharing with you during this 2012 edition of the Festival.

GILLES MARCHAND

Director of Radio Télévision Suisse (the French-language Swiss broadcasting service)

DIRECTION DU DÉVELOPPEMENT ET DE LA COOPÉRATION (DDC)

La réputation de Visions du Réel en tant que Festival international n'est plus à faire. Pour la DDC, Visions du Réel est toutefois plus qu'un Festival. A l'heure où s'ouvre cette 18^e édition, la Suisse présente à l'UNESCO son premier rapport sur la mise en œuvre de la Convention pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Cette convention souligne la responsabilité qu'ont les pays industrialisés de favoriser l'émergence d'industries culturelles dans les pays en transition et en développement, notamment dans le domaine du film. C'est dans cet esprit que s'inscrit le partenariat renouvelé entre Visions du Réel et la DDC. Un accès à des réseaux qui comptent, des pistes pour réussir la coproduction et une interaction stimulante avec un public curieux et exigeant: voilà ce qu'offre la plateforme de Nyon aux cinéastes du Sud et de l'Est. Que cet échange alimente la création d'œuvres nouvelles – comme autant d'expressions culturelles –, et notre mission conjointe sera remplie. Je remercie l'équipe de Visions du Réel pour son engagement!

MARTIN DAHINDEN

Directeur de la Direction
du développement et
de la coopération (DDC)

Visions du Réel hat sich längst als internationales Filmfestival etabliert. Für die DEZA ist es jedoch mehr als nur ein Festival. Zeitgleich mit der 18. Ausgabe von Visions du Réel stellt die Schweiz der UNESCO ihren ersten Bericht über die Umsetzung des Übereinkommens über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen vor. Dieses Übereinkommen unterstreicht die Verantwortung der Industrieländer, einen Beitrag an die aufkommenden Kulturindustrien in den Transitions- und Entwicklungsländern zu leisten, namentlich im Bereich Film. In diesem Sinn soll die Partnerschaft zwischen Visions du Réel und der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) weitergeführt werden. Den Filmschaffenden aus dem Süden und Osten bietet das Festival von Nyon Zugang zu relevanten Netzwerken, Ansätze für die Realisierung erfolgsversprechender Koproduktionen und einen anregenden Austausch mit einem neugierigen und anspruchsvollen Publikum. Wenn diese Interaktion die Schaffung neuer Werke – die kulturelle Ausdrucksformen darstellen – zu stimulieren vermag, haben wir unseren gemeinsamen Auftrag erfüllt. Ich danke dem Team von Visions du Réel für sein Engagement!

MARTIN DAHINDEN

Direktor der Direktion für Entwicklung
und Zusammenarbeit (DEZA)

The reputation of Visions du Réel as an international film Festival is already a well established fact. For the SDC, however, Visions du Réel represents much more than a Festival. As the Festival opens for its 18th edition, Switzerland is presenting its first report to UNESCO on the implementation of the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. The Convention underscores the responsibility borne by the industrialized countries to foster the emergence of cultural industries in the transition and developing countries, in particular in the domain of cinema. And it is in this spirit that Visions du Réel and the SDC have renewed their partnership. The renowned festival makes a significant contribution to this end, namely by providing filmmakers from the South and East with access to networks that really count, potential leads to successful co-productions, and a stimulating interaction with a public as curious as it is demanding. May this exchange nourish the creation of new works – each of them a unique cultural expression – and our joint mission can be proclaimed a success. My thanks to the Visions du Réel team for their commitment!

MARTIN DAHINDEN

Director-General of the Swiss Agency
for Development and Cooperation (SDC)

LOTÉRIE ROMANDE

La Loterie Romande, au travers de ses organes cantonaux de répartition, participe activement à la vie sociale et culturelle de la Suisse romande. Elle s'engage notamment dans le cinéma. Cette année encore, l'organe de répartition vaudois soutient Visions du Réel. Nous sommes heureux et fier de contribuer à l'organisation d'une manifestation aussi prestigieuse qui rayonne bien au-delà des frontières de la métropole lémanique.

Nyon devient, l'espace de quelques jours, la capitale d'un cinéma de réflexion, d'émotion et de qualité. Les documentaires posent un regard sans fard sur notre monde. A Visions du Réel, il est souvent question de petits morceaux de vie et de grandes questions de société. Nous souhaitons plein succès à la 18^e édition de cet événement culturel important.

ROLAND DAPPLES

Président de l'Organe vaudois de répartition de la Loterie Romande

Die Loterie Romande (gemeinnützige Lotterie der Westschweizer Kantone) spielt mit ihren kantonalen Verteilorganen eine aktive Rolle im gesellschaftlichen und kulturellen Leben der französischsprachigen Schweiz. Seit jeher gilt ihr besonderes Interesse der Filmkunst. Die Waadtländer Organisation sponsert VdR auch dieses Jahr.

Wir freuen uns, eine derart hochkarätige Veranstaltung zu unterstützen, deren Einfluss weit über die Region hinausgeht. Für einige Tage ist Nyon der Schauplatz anspruchsvoller Reflexionen zum Thema Filmemachen. Dokumentarfilme als «Visionen der Realität» betrachten unsere Welt mit nüchternen Augen – von winzigen Aperçus bis zu grossen gesellschaftlichen Fragen.

Der 18. Ausgabe dieses kulturellen Grossereignisses wünschen wir viel Erfolg.

ROLAND DAPPLES

Präsident des Waadtländer Verteilorgans der Loterie Romande

The Loterie Romande plays an active part in the social and cultural life of French-speaking Switzerland through its cantonal distribution channels. It has always taken a special interest in filmmaking. Once again this year, the body of distribution of the Canton of Vaud is supporting Visions du Réel. We are proud and pleased to be able to contribute to organizing so prestigious an event, whose influence is felt far beyond the shores of Lake Geneva.

For a few days, Nyon becomes the focus for reflection on filmmaking of the highest quality. Documentaries take an unvarnished look at the world in which we live. As "visions of reality", they may be concerned with minute slices of life or major social issues.

We extend our very best wishes to the 18th edition of this important cultural event.

ROLAND DAPPLES

President of the Vaudois organ for distribution of the Loterie Romande

GEORGE FOUNDATION

En 2011, le film documentaire a définitivement fait son entrée dans la politique mondiale. Après de timides essais réalisés il y a deux ans en Iran, le printemps arabe s'est disséminé l'an dernier parmi les émissions d'information. Les petits films enregistrés sur téléphones portables en Tunisie, en Egypte et en Libye ont documenté et influencé, en temps réel ou presque, les changements politiques mondiaux. Ces images retransmises en direct font penser à de brèves notes écrites, comparables à de courts poèmes. L'étape suivante mène au documentaire – au roman, en quelque sorte, et permet de porter un regard plus profond sur la politique mondiale. Le film *Tahrir – Place de la Libération*, de Stefano Savona, qui, peu de mois après le début de la révolte, fournissait déjà de riches informations sur les bouleversements égyptiens, en est un parfait exemple. Des sujets ayant un impact infime à l'échelle de la politique mondiale – tels des destins individuels – sont aussi d'importantes contributions permettant de mieux comprendre l'évolution de la société.

Visions du Réel permet une fois encore de visionner des films documentaires du monde entier et d'une actualité brûlante. En tant que fondation qui soutient ce genre cinématographique, nous nous réjouissons de cette nouvelle édition.

PETER FREI

Président george foundation

Der Dokumentarfilm ist im Jahr 2011 definitiv in der Weltpolitik angekommen. Nach den noch zaghaften Versuchen vor zwei Jahren im Iran hat im letzten Jahr der arabische Frühling seine Blüten in die Nachrichtensendungen gestreut. Die Handyfilmchen aus Tunesien, Ägypten und Libyen haben praktisch in Echtzeit den weltpolitischen Wandel dokumentiert und beeinflusst. Die so übermittelten Livebilder wirken wie Notizzettel – mit kleinen Gedichten vergleichbar. Der nächste Schritt führt zum Dokumentarfilm – gleichsam zum grossen Roman. Dies ermöglicht den vertieften Blick in die Weltpolitik. Der Film *Tahrir – Place de la Libération* von Stefano Savona, der wenige Monate nach Ausbruch der Revolte den Umbruch umfassend dokumentierte, ist dafür ein anschauliches Beispiel. Auch Themen aus dem Mikrobereich der Weltpolitik – Einzelschicksale – sind wichtige Beiträge zum Verständnis der gesellschaftlichen Entwicklung.

Visions du Réel ermöglicht erneut, die aktuellsten Dokumentarfilme aus aller Welt zu sehen. Als Stiftung, die sich diesem Genre verschrieben hat, freuen wir uns auf den neuen Jahrgang.

PETER FREI

Präsident george foundation

In 2011, the documentary film officially arrived on the global political scene. After fledgling attempts two years ago in Iran, the winds of last year's Arab Spring have blown a breath of fresh air into news reports. Video footage filmed on mobile phones in Tunisia, Egypt and Libya has documented and influenced political transformation around the world in "real time". Live images transmitted in this manner have the same function as scribbled notes, comparable with short poems. The next step naturally leads to documentary films – comparable with long novels – allowing a closer look at world politics. The film *Tahrir – Place de la Libération* by Stefano Savona, which thoroughly documented the upheaval a few months after the protests broke out, is a prime example of this. Topics from the micro-dimension of world politics – personal stories – make also important contributions to understanding social development.

Visions du Réel is once again enabling the latest documentaries from around the world to be seen. As a foundation that is dedicated to this genre, we eagerly look forward to this year's new line-up.

PETER FREI

Chairman, george foundation

L'HEBDO

Révolutions arabes, effondrement de la zone euro, vicissitudes bancaires. Depuis des mois, la presse se fait le reflet des crises, nombreuses, qui agitent la planète. Et essaie d'apporter des réponses, de proposer des analyses, mais sans toujours avoir le recul nécessaire. Ce luxe qu'est le recul, le cinéma documentaire peut, lui, se l'offrir. S'il y a des cinéastes qui préfèrent tourner dans l'urgence afin de mettre rapidement en lumière des événements qui autrement resteraient dans l'ombre, d'autres prennent en effet leur temps, passent des mois, voire des années, à travailler sur un sujet. Car certaines réalités, pour être embrassées dans toute leur complexité et leurs contradictions, demandent à être explorées, questionnées et documentées sur le long terme. Mais le cinéma du réel est bien plus que cela. Passant allégrement du macro ou micro, du drame à la comédie, du sérieux à l'anecdotique, il est un genre par essence protéiforme, aux contours flous, toujours prompt à surprendre. En un mot, essentiel. A l'image de Visions du Réel, Festival que L'Hebdo accompagne avec fierté.

STÉPHANE GOBBO

L'Hebdo

Arabische Revolutionen, Einbruch des Euroraums, Volatilität der Banken: Seit Monaten beschäftigen zahlreiche weltweite Krisen die Presse. Antworten und Analysen sind gefragt, obwohl es manchmal an der nötigen Distanz fehlt. Der Dokumentarfilm kann sich den Luxus der Distanz erlauben. Manche Filmemacher drehen am liebsten unter Zeitdruck, um obskure Ereignisse rasch ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen, andere nehmen sich alle Zeit der Welt, um ihrem Thema gerecht zu werden. Um komplexe und widersprüchliche Realitäten zu erfassen, sind manchmal aufwendige Recherchen, Fragen und Dokumentationen erforderlich. Dokumentarfilme stehen aber für viel mehr. Makro oder Mikro, Drama oder Farce, weltbewegend oder anekdotisch – als echter Proteus hält dieses Filmgenre mehr als eine Überraschung bereit. Es ist – wesentlich. Genau wie das Festival Visions du Réel, das L'Hebdo mit Stolz unterstützt.

STÉPHANE GOBBO

L'Hebdo

Arab revolutions, collapse of the euro, banking scandals... For months, the press has been reflecting the many crises racking the planet, and trying to offer analyses, find answers, but never with sufficient detachment. This luxury of detachment is something that documentary filmmaking can provide. While some directors shoot from the hip, wanting to bring to public attention events which would otherwise go unnoticed, others prefer to take their time, spend months, even years, working away on a topic. For some situations, if they are to be grasped in all their complexity and contradictions, need to be explored, researched and questioned over a long period. But documentary cinema is much more than that. Happily switching from general to particular, drama to comedy, serious-minded to anecdotal, it is by nature protean, flexible in outline, always keeping a surprise up its sleeve. In a word, vital. Like Visions du Réel, a Festival which L'Hebdo is proud to support.

STÉPHANE GOBBO

L'Hebdo

**JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE
LONGS MÉTRAGES**

**JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE
MOYENS ET COURTS MÉTRAGES**

JURY REGARD NEUF

JURY CINÉMA SUISSE

AUTRES JURYS



JURYS



ANNA GLOGOWSKI

Née au Brésil, Anna Glogowski vit et travaille à Paris. Après une carrière dans la recherche et l'enseignement en sociologie, elle est nommée directrice adjointe, puis directrice des documentaires à Canal+ France (1984–2002), avant de devenir programmatrice du Festival Paris Cinéma (2003–2005) et du Festival de Cinéma Latino-Américain de Biarritz – La Cita (2003–2005), pour les documentaires. Consultante pour le cinéma et l'audiovisuel de l'Année du Brésil en France (2005), elle devient conseillère au Festival des 4 Ecrans, Paris (2007–2009). Co-réalisatrice de *Terra de Abril* (1977, avec Philippe Costantini) et réalisatrice de *Mères Mozambicaines* (1978), elle s'est aussi essayée à la prise de son documentaire. Conseillère de programme à l'unité documentaires de France 3 dès 2005, elle prend un congé sabbatique l'an dernier pour diriger le Festival Doclisboa. Elle est aussi membre du comité de sélection du Festival It's All True (Brésil) et jury de nombreux festivals de cinéma.

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE LONGS MÉTRAGES

Die gebürtige Brasilianerin Anna Glogowski lebt und arbeitet in Paris. Nach einer Karriere in der soziologischen Forschung und Lehre wurde sie zur stv. Direktorin, dann zur Direktorin für Dokumentarfilme bei Canal+ France (1984–2002) ernannt. Anschliessend übernahm sie die Programmgestaltung für Dokumentarfilme beim Filmfestival Paris Cinéma (2003–2005) und beim Festival de Cinéma Latino-Américain von Biarritz – La Cita (2003–2005). Sie war Beraterin für Film und audiovisuelle Medien während Frankreichs brasilianischem Jahr, L'Année du Brésil en France (2005), und beim Pariser Festival des 4 Ecrans (2007–2009). Als Co-Regisseurin von *Terra de Abril* (1977, neben Philippe Costantini) und Regisseurin von *Mères Mozambicaines* (1978) versuchte sie sich auch als Dokumentarfilmerin. Als Programmberaterin der Doku-Film-Einheit von France 3 (seit 2005) legte sie für die Leitung des Festivals Doclisboa letztes Jahr ein Sabbatical ein. Des Weiteren gehört sie dem Auswahlkomitee des Festivals It's All True (Brasilien) sowie den Jurys vieler weiterer Filmfestivals an.

Anna Glogowski, born in Brazil, lives and works in Paris. After working as a researcher and teacher of sociology, she was appointed deputy director, then director, of the documentaries department at Canal+ France (1984–2002), before becoming programme organizer of the Paris Film Festival (2003–2005) and the Biarritz Latin-American Film Festival (2003–2005), still in the field of documentaries. She was cinema and TV consultant for "Brazil Year" in France (2005), then advisor to the Paris-based Festival des 4 Ecrans (2007–2009). Co-director of *Terra de Abril* (1977, with Philippe Costantini) and director of *Mères Mozambicaines* (1978), she has also done some sound recording. She has been programme advisor to the documentaries unit at France 3 since 2005, but took a sabbatical last year to direct the Doclisboa Festival. She is also a member of the selection committee of the It's All True Festival (Brazil) and of many film festival juries.



SIMON KILMURRY

Simon Kilmurry a travaillé six ans comme directeur général de l'organisation American Documentary, avant d'en devenir le directeur et producteur exécutif en 2006. Il est responsable de l'ensemble des programmes et opérations, notamment de la production de POV (acronyme de «point of view», «point de vue»). Cette série de documentaires indépendants du réseau de télévision public Public Broadcasting Service a remporté tous les grands prix du cinéma et de l'audiovisuel (27 Emmys, 13 George Foster Peabody Awards, trois Oscars, un Prix Italia, etc.). Simon Kilmurry a participé à de multiples congrès et jurys de festivals, nationaux et internationaux – Sundance, Silverdocs, INPUT, IDFA, etc. –, de même qu'à divers comités de financement. A New York, il est intervenu à la School of Visual Arts, la New School et l'Université de New York. Il fait également partie du comité de sélection des DuPont-Columbia Awards et des conseillers internationaux du Greenhouse Fund.

Simon Kilmurry war sechs Jahre lang CEO der gemeinnützigen Medienorganisation American Documentary, bevor er 2006 deren Geschäftsführer und ausführender Produzent wurde. Er beaufsichtigt alle Programme, einschliesslich der sog. «Point-of-views» (POVs), einer Doku-Film-Reihe für öffentliche Sender, die aus unabhängigen, nicht-fiktionalen Filmen besteht und bereits alle bedeutenden Film- und Fernsehpreise (27 Emmys, 13 George Foster Peabody Awards, drei Academy Awards, den Prix Italia usw.) gewonnen hat. Er war und ist in den Gremien und Jurys vieler nationaler und internationaler Festivals und Konferenzen (u. a. Sundance, Silverdocs, INPUT, IDFA etc.) sowie in einer Reihe von Fördergremien vertreten. In New York war er als Dozent an der School of Visual Arts, der New School und der New York University tätig. Ausserdem gehört er dem Screener-Komitee für die Vergabe der DuPont-Columbia Awards an und ist internationaler Berater von The Greenhouse Fund.

Simon Kilmurry served as chief operating officer of American Documentary for six years before assuming the roles of executive director and executive producer in 2006. He oversees all aspects of American Documentary's programmes and operations, including the production of POV (a cinematic term for "point-of-view"), a Public Broadcasting Service documentary film series featuring independent non-fiction films, which has won every major film and broadcasting award (27 Emmys, 13 George Foster Peabody Awards, three Academy Awards, the Prix Italia, etc.). He has served on panels and juries at national and international festivals and conferences, including Sundance, Silverdocs, INPUT, IDFA, etc. as well as on a range of funding panels. In New York, he has lectured at the School of Visual Arts, The New School and New York University. He is also a member of the board of screeners for the DuPont-Columbia Awards and is an international advisor to The Greenhouse Fund.

**PETER LIECHTI**

Peter Liechti a étudié l'histoire de l'art à l'Université de Zurich avant de travailler dans le cinéma comme scénariste, réalisateur, producteur et cameraman. De nombreuses fois primée, son œuvre se compose de documentaires et de fictions expérimentales, diffusés à l'échelle internationale: *Signers Koffer* (1996, prix du public de la Viennale), un portrait de l'artiste suisse Roman Signer; *Hans im Glück* (2003, prix 3SAT du film documentaire), sur la tentative d'arrêter de fumer du cinéaste; *Namibia Crossings* (2004), pour lequel Peter Liechti accompagne un ensemble multiculturel dans sa tournée en Namibie; ou encore *The Sound of Insects* (2009, European Documentary Film Award, Prix Arte), qui relate comment un homme s'est laissé mourir de faim. Depuis 2003, plusieurs rétrospectives des films de Liechti ont eu lieu à Rotterdam, Buenos Aires, New York, Vienne, etc. Il participe régulièrement à des jurys de festivals nationaux et internationaux. De plus, il intervient dans des ateliers et des «master classes» en Suisse et dans d'autres pays.

Peter Liechti studierte zunächst Kunstgeschichte an der Universität Zürich und begann dann als Drehbuchautor, Regisseur, Produzent und Kameramann für die Filmbranche zu arbeiten. Sein Werk umfasst – vielfach ausgezeichnete – Dokumentarfilme und experimentelle Spielfilme, die weltweit gezeigt werden, z. B. *Signers Koffer* (Publikumspreis der Viennale 1996): ein Portrait des Schweizer Künstlers Roman Signer, *Hans im Glück* (2003, 3SAT-Dokumentarfilmpreis Duisburg): das gefilmte Protokoll seiner Versuche, mit dem Rauchen aufzuhören; *Namibia Crossings* (2004): Hier begleitete Liechti ein multikulturelles Ensemble auf seiner Konzertreise durch Namibia, oder *The Sound of Insects* (2009, Europäischer Dokumentarfilmpreis, Prix ARTE): Dieser Film zeigt, wie sich ein Mann zu Tode hungert. Seit 2003 sind mehrere Retrospektiven über Liechtis Filme in Rotterdam, Buenos Aires, New York, Wien etc. in die Kinos gekommen. Er selbst ist regelmässig Jury-Mitglied bei nationalen und internationalen Festivals und leitet Workshops und Master Classes in der Schweiz und anderen Ländern.

Peter Liechti first studied art history at the University of Zurich before working in films as scriptwriter, director, producer and cameraman. His work, which comprises both documentary and fictional experimental films, has won many awards and is shown internationally with films such as *Signers Koffer* (1996, Viennale Public Award) – a portrait of the Swiss artist Roman Signer, *Hans im Glück* (2003, 3SAT Documentary Film Prize Duisburg) – the filmed protocol of his own attempt to stop smoking, *Namibia Crossings* (2004) – for which Liechti accompanies a multicultural ensemble on their concert tour in Namibia or *The Sound of Insects* (2009, European Documentary Film Award, Prix Arte) – which tells how a man starves himself to death. Since 2003, several retrospectives of Liechti's films have been staged in Rotterdam, Buenos Aires, New York, Vienna, etc. He regularly serves on juries at national and international festivals and teaches workshops and master classes in Switzerland and abroad.



IRÈNE CHALLAND

JURY COMPÉTITION INTERNATIONALE MOYENS ET COURTS MÉTRAGES

Après une formation de journaliste à Radio Fribourg, puis au quotidien La Suisse, Irène Challand part à Berlin en 1990. Deux ans plus tard, elle rejoint la TSR comme correspondante en Allemagne. Elle couvre l'actualité pour le «Téléjournal» et le «81/2» d'Arte. Son poste l'amène à collaborer à différentes émissions d'information dont «ABE», «Mise au Point» ou «Temps Présent». Cinéphile passionnée, elle collabore parallèlement au Festival de Locarno durant 4 ans. En 2001, elle est nommée responsable des films documentaires à Genève. L'unité gère la programmation des cases documentaires dont «Histoire Vivante», avec Jean Leclerc, un des premiers exemples d'émission 'convergée'. Les coproductions initiées dans le cadre du pacte audiovisuel et de l'accord SSR-Arte, les cofinancements et acquisitions sont également sous sa responsabilité. En mai 2010, Irène Challand est reconduite dans ses fonctions au sein de la RTS.

Nach einer Ausbildung als Journalistin bei Radio Fribourg und anschliessend bei der Tageszeitung La Suisse ging Irène Challand 1990 nach Berlin. Zwei Jahre später wurde sie als Korrespondentin für die TSR in Deutschland tätig. Sie befasste sich mit aktuellen Nachrichten für das «Téléjournal» und «81/2» von Arte. Bei ihrer Tätigkeit hatte sie auch mit diversen Informationssendungen wie «ABE», «Mise au Point» oder «Temps Présent» zu tun. Als begeisterte Filmliebhaberin arbeitete sie vier Jahre lang mit dem Festival von Locarno zusammen. 2001 wurde sie in Genf zur Dokumentarfilmverantwortlichen ernannt. Ihre Einheit managt die Programmgestaltung von Doku-Serien wie «Histoire Vivante» mit Jean Leclerc, eines der ersten Beispiele für eine Gemeinschaftssendung von Radio und Fernsehen. Für die im Rahmen des «Pacte de l'audiovisuel» und des SRG-Arte-Abkommens ins Leben gerufenen Co-Produktionen, Co-Finanzierungen und Akquisitionen ist sie ebenfalls verantwortlich. Im Mai 2010 kehrte Irène Challand zu ihren Aufgaben innerhalb der RTS zurück.

After training as a journalist at Radio Fribourg, then with the daily La Suisse, Irène Challand left for Berlin in 1990. Two years later, she joined TSR (the French-Swiss broadcasting service) as their correspondent in Germany. She covers current affairs for «Téléjournal» and Arte's «81/2», and contributes to news programmes such as «ABE», «Mise au Point» and «Temps Présent». A passionate cinema-goer, for the last four years she has also worked with the Locarno Film Festival. In 2001, she was put in charge of the documentary unit in Geneva, which manages the programming of documentary slots such as «Histoire Vivante», with Jean Leclerc, one of the first examples of a «converged» broadcast. She is also responsible for co-productions under the «audiovisual pact» and the SSR-Arte agreement, as well as for co-funding ventures and acquisitions. In May 2010, Irène Challand was reappointed to her position within RTS.



SEAN FARNEL

Sean Farnel est un consultant et chef de projet spécialisé dans la VOD («video on demand»), la distribution aux festivals et la conservation. Sa clientèle actuelle comprend SnagFilms et TIFF Lightbox. Avant de se mettre à son compte, il a travaillé pour Hot Docs, le plus important festival, marché et congrès du documentaire en Amérique du Nord. Il était alors responsable de la programmation du festival et du congrès professionnel. Il a de plus créé la série populaire *Doc Soup* et le Dog Mogul Award, et géré le Shaw Hot Docs Fund. Auparavant, il a démarré sa carrière comme employé du Toronto International Film Festival, où il s'est spécialisé dans la programmation dans les domaines du documentaire et des programmes éducatifs. Il détient un diplôme de cinéma de l'Université Concordia, l'une des plus prestigieuses écoles de cinéma canadiennes. Après son diplôme, il a reçu le Motion Picture Foundation of Canada Award for Most Outstanding Achievement. Il écrit occasionnellement un blog, RippingReality.com.

Sean Farnel ist Berater und Projektleiter mit dem Spezialgebiet Video-on-Demand sowie Festivalvertrieb und -kuratierung. Zu seinen Kunden gehören SnagFilms und TIFF Lightbox. Bevor er sich selbstständig machte, war er Programmdirektor von Hot Docs, dem grössten Festival, Markt und Meeting für Dokumentarfilme Nordamerikas. Bei Hot Docs zeichnete er für die Festivalprogramme und die Branchentagung verantwortlich. Er führte auch die beliebte Videoreihe *Doc Soup* und den Dog Mogul Award ein und leitete den Shaw Hot Docs Fund. Seine Karriere begann beim Toronto International Film Festival, wo er sich auf die Programmierung von Doku- und Bildungsprogrammen spezialisierte. Er machte seinen Abschluss in Kino- und Filmkunst an der Concordia University, einer der angesehensten Filmhochschulen Kanadas. Bei seinem Abschluss erhielt er den Preis der kanadischen Motion Picture Foundation für besonders herausragende Leistungen. Sein gelegentlicher Blog heisst RippingReality.com.

Sean Farnel is a consultant and project manager specializing in VOD ("video on demand"), festival distribution and curation. Current clients include SnagFilms and TIFF Lightbox. Prior to working independently, he was Director of Programming at Hot Docs, North America's largest documentary festival, market and conference. At Hot Docs, he was responsible for Festival programming and the Industry conference. He also created the popular *Doc Soup* screening series, the Dog Mogul Award, and managed the Shaw Hot Docs Fund. He started his career at the Toronto International Film Festival, where he became a staff Programmer specializing in documentary and educational programmes. He graduated in cinema studies from one of Canada's most respected film schools, Concordia University. Upon graduation he received the Motion Picture Foundation of Canada Award for Most Outstanding Achievement. His occasional blog is RippingReality.com.

**CRISTINA NORD**

Née à Korbach, en Allemagne, Cristina Nord a étudié la littérature d'Amérique latine et la littérature comparée à la Freie Universität de Berlin et à l'Université du Costa Rica (San José). Elle travaille actuellement comme rédactrice cinéma pour le quotidien allemand «Die Tageszeitung». Elle contribue régulièrement à d'autres publications dans les médias comme «Der Standard» (Vienne) ou www.cargo-film.de. Elle a réalisé plusieurs «Filmtipps» – programmes courts – pour la chaîne de télévision WDR, notamment sur des films de Gus Van Sant et Christian Petzold. Elle enseigne la critique de cinéma à la Freie Universität de Berlin. Ses publications et conférences abordent des sujets comme le cinéma queer, la représentation de l'histoire dans le cinéma allemand contemporain et la «nouvelle vague allemande». Elle vit à Berlin.

Geboren in Korbach, Deutschland, hat Cristina Nord lateinamerikanische Literatur und vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin und an der Universität von Costa Rica (San José) studiert. Sie leitet das Filmressort der deutschen «taz» («die tageszeitung»). Sie schreibt auch regelmäßig für andere Medien wie Der Standard (Wien) oder www.cargo-film.de. Sie redigiert Filmtipps und Kurzprogramme zu Filmen von Gus Van Sant, Christian Petzold und anderen für den deutschen Fernsehsender WDR. Des Weiteren unterrichtet sie im Fach Filmkritik an der Freien Universität Berlin. Ihre Veröffentlichungen und Seminare befassen sich mit Themen wie dem schwulen/lesbischen Film, der Darstellung von Geschichte im zeitgenössischen deutschen Film und der deutschen «Nouvelle Vague». Cristina Nord lebt in Berlin.

Born in Korbach, Germany, Cristina Nord studied Latin-American literature and comparative literature at the Freie Universität in Berlin and at the University of Costa Rica (San José). She is the film editor of the German daily newspaper «die tageszeitung». She contributes regularly to other media such as «Der Standard» (Vienna) or www.cargo-film.de. She directed various «Filmtipps», short TV programs on films by Gus Van Sant, Christian Petzold and others for the TV channel WDR. She teaches film criticism at Freie Universität Berlin. Her publications and lectures deal with subjects such as queer cinema, the representation of history in contemporary German cinema and the «nouvelle vague allemande». She lives in Berlin.



CATHERINE BIZERN

Catherine Bizern a été déléguée de l'association des cinéastes documentaristes ADDOC, de sa création en 1992 jusqu'en 1997. En 2002, Elle dirige l'ouvrage *Manières de faire forme de pensée* retraçant les travaux des premières années d'ADDOC. En 1996, elle rejoint Périphérie – Centre de création cinématographique en Seine-Saint-Denis où avec Claudine Bories elle crée les Rencontres du cinéma documentaire en 1998. En 2006, elle succède à Bernard Benoliel comme déléguée générale et directrice artistique du Festival international du film EntreVues – Belfort. Elle en dirigera cette année la 27^e édition. Elle mène parallèlement une activité de production à partir de 2000 d'abord au sein de Yumi productions, puis de 2005 à 2010 auprès de Dominique Cabrera à Ad Libitum. Elle intervient dès lors comme productrice artistique sur des projets documentaires ou de fiction. Depuis 2010, elle écrit une chronique « Pas d'amour sans cinéma » publiée dans la Revue culturelle NOVO.

Catherine Bizern war Delegierte der Vereinigung von Dokumentarfilm-Regisseuren ADDOC, von deren Gründungsjahr 1992 an bis 1997. 2002 führte sie Regie bei *Manières de faire, formes de pensée*, einem Film über die Arbeitsweisen und Denkansätze der Werke aus den ersten ADDOC-Jahren. Seit 1996 gehört sie der «Périphérie» an, einem Zentrum für kreatives Filmschaffen im französischen Departement Seine-Saint-Denis, wo sie mit Claudine Bories 1998 die «Rencontres du cinéma documentaire» (Dokumentarfilm-Begegnungen) ins Leben rief. 2006 folgte sie als Generaldelegierte und künstlerische Leiterin von «EntreVues», dem internationalen Filmfestival von Belfort, Bernard Benoliel im Amt nach. In diesem Jahr leitet sie die 27. Ausgabe dieses Festivals. Gleichzeitig produziert sie Filme, seit 2000 für Yumi Productions und von 2005 bis 2010 mit Dominique Cabrera bei Ad Libitum. Fortan beteiligt sie sich als künstlerische Produzentin an Dokumentar- und Spielfilmprojekten. Seit 2010 schreibt sie für die Kulturzeitschrift NOVO die Chronik «Pas d'amour sans cinéma».

JURY REGARD NEUF

Catherine Bizern was deputy head of the documentary filmmakers' association (ADDOC) from the time of its founding in 1992 until 1997. In 2002, she directed *Manières de faire forme de pensée*, covering the work of the ADDOC during its early years. In 1996, she joined Périphérie – a filmmaking centre in Seine-Saint-Denis, where with Claudine Bories she established the "Rencontres du cinéma documentaire" in 1998. In 2006, she succeeded Bernard Benoliel as artistic director of the EntreVues – Belfort International Film Festival, and will be responsible for its 27th edition this year. Since 2000, she has also been involved in production work, first with Yumi then, from 2005 to 2010, and with Dominique Cabrera at Ad Libitum, acting as artistic director for various documentary and fiction projects. Since 2010, she has been writing "Pas d'amour sans cinéma", a column published in the cultural review NOVO.



BORIS GERRETS

Vivant et travaillant entre Londres et Amsterdam, Boris Gerrets est un réalisateur de documentaires salué sur la scène internationale. Mais c'est aussi un artiste en arts visuels et un monteur accompli. Du fait de son expérience dans les beaux-arts, la danse et le théâtre, son approche du cinéma accorde une place importante à la performance. De plus, il remet toujours implicitement ou explicitement en question son rôle de réalisateur et le processus de réalisation. Il aime explorer le fossé entre les faits et leur signification fictionnelle et poétique. Il a obtenu de nombreuses bourses. Son œuvre a été présentée dans divers musées, galeries et festivals de vidéo et de cinéma internationaux. Son dernier film, *People I Could Have Been and Maybe Am* (2010) a obtenu plus de dix nominations et prix internationaux, notamment le Prix de la meilleure réalisation d'un moyen métrage de Visions du Réel.

Boris Gerrets ist ein international angesehener Filmemacher, der in London und Amsterdam lebt und arbeitet. Er ist überdies ein fähiger bildender Künstler und Filmproduzent. Seine filmischen Konzepte besitzen eine stark performative Komponente, die auf seinen Background in den Bereichen Kunst, Tanz und Theater zurückzuführen ist. Stets thematisiert er – implizit oder explizit – seine Rolle als Regisseur und den Vorgang des Filmemachens, während er zugleich die Kluft zwischen Fakten, Fiktion und poetischer Bedeutung bewusst erforscht. Er erhält viele Stipendien und geht auf Tour, um seine Arbeiten weltweit in Museen und Ausstellungen sowie auf Video- und Filmfestivals vorzuführen. Gerrets' jüngster Film, *People I Could Have Been and Maybe Am* (2010), erhielt über zehn internationale Preise und Nominierungen, darunter den Preis für die beste Regie bei den Dokumentarfilmen mittlerer Länge auf dem internationalen Filmfestival Visions du Réel.

Boris Gerrets is an internationally acclaimed documentary filmmaker who lives and works between London and Amsterdam. He is also an accomplished visual artist and film editor. His cinematic approach contains a strong performative component due to his background in fine arts, dance and theatre. His role as filmmaker and the process of filmmaking are always at issue – either implicitly or explicitly – while he intentionally explores the gap between the factual event and its fictional and poetic meaning. He has received a number of grants and has toured and shown his work internationally in museum and gallery exhibitions as well as at video and film festivals. Gerrets' most recent film, *People I Could Have Been and Maybe Am* (2010) has received more than ten international awards and nominations, among them the Award for Best Direction Mid-Length Documentary at Visions du Réel International Film Festival.


PIERRE-YVES VANDEWEERD

Pierre-Yves Vandeweerd est un cinéaste belge. Ses films s'inscrivent dans le cinéma du réel et ont été, pour la plupart, tournés en Afrique: en Mauritanie (*Némadis, des années sans nouvelles*, 2001; *Racines lointaines*, 2002; *Le cercle des noyés*, 2007), au Sahara occidental (*Les dormants*, 2007; *Territoire perdu*, 2011), au Soudan (*Closed district*, 2005). A la fois politiques et poétiques, ses documentaires mettent en lumière les mécanismes de l'oubli, à partir de destins individuels et collectifs. Parallèlement à la réalisation de ses films, Pierre-Yves Vandeweerd enseigne le cinéma et dirige des résidences d'écriture. Il a aussi été co-directeur du festival biennal du cinéma documentaire de la Communauté française de Belgique: *Filmer à tout prix*. Depuis 2011, il dirige la sélection «Expériences du regard» du festival Les Etats généraux du documentaire de Lussas (France).

Pierre-Yves Vandeweerd ist ein belgischer Regisseur. Seine Filme stehen in der Tradition des Cinéma du réel und wurden grösstenteils in Afrika gedreht: in Mauretanien (*Némadis, des années sans nouvelles*, 2001; *Racines lointaines*, 2002; *Le cercle des noyés*, 2007), in der Westsahara (*Les dormants*, 2007; *Territoire perdu*, 2011) und im Sudan (*Closed district*, 2005). Politisch und poetisch zugleich zeigen seine Dokumentarfilme die Mechanismen des Vergessens anhand von Einzel- und Gruppenschicksalen. Neben seiner Tätigkeit als Regisseur lehrt Pierre-Yves Vandeweerd Film und leitet Schreibseminare. Zudem war er Co-Leiter des alle zwei Jahre stattfindenden Dokumentarfilmfestivals der französischen Gemeinschaft in Belgien: *Filmer à tout prix*. Seit 2011 leitet er die Auswahl «Expériences du regard» des Festivals Les Etats généraux du documentaire de Lussas (F).

Pierre-Yves Vandeweerd is a Belgian filmmaker. His films belong to the documentary genre and have been mostly shot in Africa: in Mauritania (*Némadis, des années sans nouvelles*, 2001; *Racines lointaines*, 2002; *Le cercle des noyés*, 2007), Western Sahara (*Les dormants*, 2007; *Territoire perdu*, 2011), and Sudan (*Closed district*, 2005). Both political and poetic, his films illustrate the mechanisms of neglect and forgetfulness, taking the destinies of individuals and communities as their starting point. As well as making films, Pierre-Yves Vandeweerd teaches cinema and runs creative writing workshops. He was also co-director of the Biennial Documentary Film Festival of the French Community of Belgium: *Filmer à tout prix*. Since 2011, he has managed the "Expériences du regard" section of the Etats généraux du documentaire Festival, held at Lussas in France.



FABIENNE ABRAMOVICH

Née à Paris, Fabienne Abramovich est une artiste franco-suisse, autodidacte, engagée et atypique. Chorégraphe, elle crée une vingtaine de spectacles à Genève, où elle est installée depuis 1980. Dès 1991, l'image prend une importance manifeste dans ses créations. Elle produit alors et réalise son premier documentaire *Dieu sait quoi* (2004), présenté à Visions du Réel dans lequel la cinéaste a filmé durant une année un groupe de retraités, habitué du parc des Buttes-Chaumont à Paris. Avec son deuxième opus, *Liens de Sang* (2008), présenté entre autres à Visions du Réel, au Mumbai International Film Festival et au China Independent Film Festival de Nanjing, elle capte durant trois ans l'intimité de quatre familles habitant un immeuble genevois. Son prochain film, un essai cinématographique, explore cette fois-ci le lien amoureux.

JURY CINÉMA SUISSE

Die gebürtige Pariserin Fabienne Abramovich ist eine französisch-schweizerische Künstlerin und engagierte, untypische Autodidaktin. Als Choreographin entwarf sie etwa 20 Bühnen-Events in Genf, wo sie seit 1980 lebt. Seit 1991 gewinnen Bilder in ihren Kreationen an Bedeutung und schliesslich dreht sie als Produzentin und Regisseurin ihren ersten Dokumentarfilm *Dieu sait quoi* (2004), der auf dem Filmfestival Visions du Réel vorgestellt und von der Kritik gefeiert wurde. Dabei filmte sie ein Jahr lang eine Gruppe von Rentnern, die sich regelmässig im Pariser Parc des Buttes-Chaumont aufhält. In ihrem zweiten Werk, *Liens de Sang* (2008), der u. a. bei Visions du Réel, beim Mumbai International Film Festival sowie in China auf dem Independent Film Festival von Nanjing lief, fing sie drei Jahre lang das Privatleben von vier Familien in einem Genfer Wohnhaus ein. Ihr nächster Film ist ein filmischer Essay, der die Verbindung zwischen Liebenden erforscht.

Born in Paris, Fabienne Abramovich is a French-Swiss artist, self-taught, politically committed and unconventional. As a choreographer, she has staged a score of productions in Geneva, where she settled in 1980. Since 1991, the visual image has played an increasingly important part in her creations. She produced and directed her first documentary, *Dieu sait quoi*, in 2004; presented at Visions du Réel for which she filmed a group of retired people who frequented the Buttes-Chaumont park in Paris, over a twelve-month period. In her second work, *Liens de Sang* (2008), presented among others at Visions du Réel, the Mumbai International Film Festival and the Independent China Film Festival in Nanjing, she recorded the private lives of four families living in an apartment block in Geneva over three years. In her next film, a cinematographic essay, she intends to explore a love affair.



RUTH DISKIN

Ruth Diskin a étudié les relations internationales et la littérature anglaise à l'Université hébraïque de Jérusalem. Elle commence sa carrière dans le cinéma en 1989, en prenant la direction du département de relations internationales et de marketing de la Sam Spiegel Film & TV School. Depuis 2001, elle dirige Ruth Diskin Films, société internationale établie à Jérusalem, spécialisée dans le marketing et la distribution de documentaires et de téléfilms (festivals internationaux, événements, chaînes de télévision et marché éducatif). Parmi les plus grands succès documentaires de la société, citons *The Beetle* (Yishai Orian), *In Satmar Custody* (Nitzan Gilady), *The Worst Company in the World* (Regev Contes), *Kafka's Last Story* (Sagi Bornstein) et *Ingelore* (Frank Stiefel). Par ailleurs, elle travaille comme consultante en marketing international pour différents instituts de cinéma tels que le Jerusalem Film Fund; elle a produit de nombreux événements mettant à l'honneur le cinéma israélien dans le monde entier et a fait partie du jury de plusieurs festivals de cinéma internationaux.

Ruth Diskin studierte Internationale Beziehungen und englische Literatur an der Hebräischen Universität von Jerusalem. Sie begann ihre Karriere im Filmbereich 1989 als Leiterin des Ressorts für Internationale Beziehungen und Marketing der Sam Spiegel Film & TV School. Seit 2001 leitet sie Ruth Diskin Films, ein internationales Unternehmen mit Sitz in Jerusalem, das sich hauptsächlich mit dem Marketing und dem Vertrieb von Dokumentar- und Fernsehfilmen an internationale Filmfestivals, Film-Events, TV-Sender und den Schul- und Bildungsbereich befasst. Besonders erfolgreiche Dokumentarfilme des Unternehmens sind *The Beetle* (Yishai Orian), *In Satmar Custody* (Nitzan Gilady), *The Worst Company in the World* (Regev Contes), *Kafka's Last Story* (Sagi Bornstein) und *Ingelore* (Frank Stiefel). Ruth Diskin ist auch International Marketing Consultant diverser Film-institute, wie des Jerusalem Film Fund, und produziert zahlreiche Filmveranstaltungen, wobei ihr Schwerpunkt rund um den Globus auf israelischem Kino liegt. Sie war überdies Jurorin diverser internationaler Filmfestivals.

Ruth Diskin studied International Relations and English Literature at the Hebrew University of Jerusalem. She began her film career in 1989 as the Head of International Relations & Marketing Department of the Sam Spiegel Film & TV School. Since 2001 she has managed Ruth Diskin Films, a Jerusalem-based international company, focusing mainly on the marketing and distribution of documentaries and TV dramas to various international film festivals, film events, TV networks and the education market. Among the company's most successful documentaries are: *The Beetle* (Yishai Orian), *In Satmar Custody* (Nitzan Gilady), *The Worst Company in the World* (Regev Contes), *Kafka's Last Story* (Sagi Bornstein) and *Ingelore* (Frank Stiefel). She also acts as an International Marketing Consultant to various film institutes including the Jerusalem Film Fund, has produced numerous film events focusing on Israeli cinema around the world and has served as a juror at several international film festivals.



GREGORIO PAONESSA

Gregorio Paonessa a travaillé de nombreuses années dans le monde de la photographie avant de devenir, en 1997, partenaire de la maison d'édition Donzelli, dont il est aujourd'hui l'un des administrateurs. En 2004, avec Marta Donzelli, il crée Vivo film, société de production et de distribution de documentaires et de films d'art et d'essai. En 2007, *Il mio paese* (Daniele Vicari) remporte le prix David di Donatello du meilleur documentaire et *Imatra* (Corso Salani) reçoit le prix Spécial du Jury de la Compétition Cinéastes du présent, lors du festival de Locarno. En 2010, *Le Quattro volte* (Michelangelo Frammartino) est présenté en avant-première à Cannes, lors de la Quinzaine des réalisateurs, et couronné par le prix Europa Cinéma. Pour ce film, Paonessa reçoit également un Ciak d'Oro du meilleur producteur et est nommé par l'Académie du cinéma italien pour le prix David di Donatello du meilleur producteur. En 2011, Vivo film achève la production du documentaire *Refugees in Cinecittà* (Marco Bertozzi), coproduit avec Cinecittà Luce.

Gregorio Paonessa war viele Jahre lang in der Fotobranche tätig, bevor er 1997 Partner im Donzelli Publishing House wurde, wo er derzeit im Vorstand sitzt. 2004 gründete er zusammen mit Marta Donzelli Vivo film, eine Firma für die Produktion und den Vertrieb von Kunst-, Autoren- und Dokumentarfilmen. 2007 wurden *Il mio paese* (Daniele Vicari) mit dem «David di Donatello»-Preis für den besten Dokumentarfilm und *Imatra* (Corso Salani) in Locarno mit dem Spezialpreis der Jury in der Sektion «Cineasten der Gegenwart» ausgezeichnet. 2010 feierte *Le Quattro volte* (Michelangelo Frammartino) in der Director's Fortnight (Quinzaine des Réalisateurs) in Cannes Premiere und erhielt den «Europa Cinema Label»-Preis. Für diesen Film wurde Paonessa von der italienischen Filmakademie als «bester Produzent» für den «David di Donatello»-Preis nominiert und erhielt den «Ciak d'Oro» für den besten Produzenten. 2011 schloss Vivo film die Produktion des Dokumentarfilms *Refugees in Cinecittà* (Marco Bertozzi) ab, eine Koproduktion mit Cinecittà Luce.

Gregorio Paonessa worked in the world of photography for many years before becoming the partner of Donzelli Publishing House, in 1997, where he is currently a member of the Board of Directors. In 2004, together with Marta Donzelli, he established Vivo film, a production and distribution company of art house films and documentaries. In 2007 *Il mio paese* (Daniele Vicari) won a David di Donatello Award for Best Documentary and *Imatra* (Corso Salani), was awarded a Special Jury Prize in Locarno's Filmmakers of the Present Section. In 2010 *Le Quattro volte* (Michelangelo Frammartino), was premiered in Cannes *Director's Fortnight* Section and awarded the Europa Cinema Label Award. With this film, Paonessa got a nomination from the Italian Film Academy for the David di Donatello as "best producer" and was awarded the "Ciak d'Oro" as Best Producer. In 2011 Vivo film completed the production of the documentary film *Refugees in Cinecittà* (Marco Bertozzi), coproduced with Cinecittà Luce.

JURY INTERRELIGIEUX

JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

JURY DU JEUNE PUBLIC

JURY INTERRELIGIEUX

Roza Berger-Fiedler,
cinéaste, productrice, Allemagne

Alain le Goanvic,
président Pro-Fil, France

Marie-Thérèse Mäder,
professeure associée en sciences
de religion et médias, Suisse

Mehdi Sahebi,
auteur et réalisateur, Suisse

JURY PRIX BUYENS-CHAGOLL

Lydia Chagoll,
cinéaste, Belgique

Tanja Meding,
productrice, Etats-Unis

Paolo Moretti,
programmateur de festival, Italie

JURY DU JEUNE PUBLIC

Etudiant(e)s du Gymnase de Nyon:
Elodie Spack, Margaux Clivaz,
Noémie Lecoanet, Thomas Perez,
Alicia Pugin
Accompagnés par Aurélie Pernet,
étudiante à la Head, Genève

INTERRELIGIÖSE JURY

Roza Berger-Fiedler,
Filmemacherin, Produzentin,
Deutschland

Alain le Goanvic,
Präsident Pro-Fil, Frankreich

Marie-Thérèse Mäder,
Wissenschaftlerin im Bereich Medien
und Religion, Schweiz

Mehdi Sahebi,
Autor und Filmemacher, Schweiz

JURY PRIX CHAGOLL

Lydia Chagoll,
Filmemacherin, Belgien

Tanja Meding,
Produzentin, USA

Paolo Moretti,
Festival-Programmgestalter, Italien

JURY JUNGES PUBLIKUM

SchülerInnen des Gymnasiums Nyon:
Elodie Spack, Margaux Clivaz,
Noémie Lecoanet, Thomas Perez,
Alicia Pugin
Begleitet von Aurélie Pernet,
Studentin Head, Genf

INTER-RELIGIOUS JURY

Roza Berger-Fiedler,
filmmaker, producer, Germany

Alain le Goanvic,
president of Pro-Fil, France

Marie-Thérèse Mäder,
visiting professor, religion and media
studies, Switzerland

Mehdi Sahebi,
author and director, Switzerland

BUYENS-CHAGOLL PRIZE JURY

Lydia Chagoll,
filmmaker, Belgium

Tanja Meding,
producer, USA

Paolo Moretti,
festival programmer, Italy

YOUNG AUDIENCE JURY

Nyon high-school students:
Elodie Spack, Margaux Clivaz,
Noémie Lecoanet, Thomas Perez,
Alicia Pugin
Assisted by Aurélie Pernet,
student at the HEAD, Geneva



FILMS QUI CONCOURENT AU PRIX REGARD NEUF

MERCADO DE FUTUROS

Mercedes Alvarez

Prix Regard Neuf 2011

C'ÉTAIT UN GÉANT AUX YEUX BRUNS

Eileen Hofer

CAPITAINE THOMAS SANKARA

Christophe Cupelin

CHANGEMENT DE SITUATION

Camille Plagnet, Jeanne Delafosse

DAMAS, AU PÉRIL DU SOUVENIR

Marie Seurat

DRAGONSLAYER

Tristan Patterson

EIN VERSPRECHEN

Levin Peter

ENTRE IL ET AILES

Laurence Périgaud

FORBIDDEN VOICES

Barbara Miller

HIVER NOMADE

Manuel von Stürler

HUERFANO VALLEY

Elisa Larvego

LA VIERGE, LES COPTES ET MOI,

Namir Abdel Messeh

LAURA

Fellipe Barbosa

L'OISEAU SANS PATTES

Valérianne Poidevin

SCHILDKRÖTENWUT

Pary El-Qalqili

SIX FACES D'UNE BRIQUE

Damien Monnier

THE LOVING STORY

Nancy Buirski

THE OBSERVERS

Jacqueline Goss

VĂNG BŌNG

Martin Otter

WAVUMBA

Jeroen van Velzen

YAMO

Rami Nihawi

UNE SÉLECTION DE FILMS SUISSES EN PREMIÈRE MONDIALE, INTERNATIONALE, EUROPÉENNE (OU SUISSE) CONCOURANT AU GRAND PRIX SSA/SUISSIMAGE (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR FILM SUISSE ET LE PRIX SPÉCIAL DU JURY – SRG SSR POUR LE FILM SUISSE LE PLUS INNOVANT (CHF 10 000) TOUTES SECTIONS CONFONDUES. LES PREMIÈRES OEUVRES LONG MÉTRAGE SONT ÉGALEMENT CANDIDATES AU PRIX REGARD NEUF DU CANTON DE VAUD (CHF 10 000). UNE SÉLECTION DE FILMS DE CETTE SECTION CONCOURT AU PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) POUR UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE QUI MET EN LUMIÈRE DES RÉCITS DÉVELOPPANT DES VALEURS QUI DONNENT SENS À L'AVENIR DES HOMMES.

HELVÉTIQUES EST SOUTENU PAR LE POUR-CENT CULTUREL MIGROS.

EINE AUSWAHL VON SCHWEIZER FILMEN PRÄSENTIERT ALS WELTPREMIERE, ALS INTERNATIONALE, EUROPÄISCHE ODER SCHWEIZER PREMIERE. DIESE FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN GROSSEN PREIS SSA/SUISSIMAGE (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN SCHWEIZER FILM UND DEN SPÉZIALPREIS DER JURY – SRG SSR (CHF 10 000) FÜR DEN INNOVATIVSTEN SCHWEIZER FILM AUS ALLEN SEKTIONEN. DIE ERSTEN LANGFILME BEWERBEN SICH EBENFALLS FÜR DEN PREIS REGARD NEUF DES KANTONS WAADT(CHF 10 000). EINE FILMAUSWAHL DIESER SEKTION NIMMT AM WETTBEWERB FÜR DEN PREIS BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) TEIL, DER EIN WERK MIT HUMANISTISCHER DIMENSION BELOHNT, IN WELCHEM SINNSTIFTENDE WERTE FÜR DIE ZUKUNFT DER MENSCHEN ENTWICKELT WERDEN.

HELVÉTIQUES WIRD VOM MIGROS-KULTURPROZENT UNTERSTÜTZT.

A SELECTION OF SWISS FILMS FOR WORLD, INTERNATIONAL, EUROPEAN AND SWISS PREMIERE SCREENINGS. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE GRAND PRIZE SSA/SUISSIMAGE (CHF 15 000) FOR THE BEST SWISS FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY – SRG SSR (CHF 10 000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FILM (ALL SECTIONS). FIRST FILMS ARE ALSO ELIGIBLE FOR THE PRIZE REGARD NEUF OF THE CANTON OF VAUD (CHF 10 000). A SELECTION OF FEATURE FILMS OF THIS SECTION ARE ELIGIBLE FOR THE PRIZE BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.

HELVÉTIQUES IS SUPPORTED BY MIGROS CULTURAL PERCENTAGE.



HELVĒTIQUES

EILEEN HOFER

C'ÉTAIT UN GÉANT AUX YEUX BRUNS

SWITZERLAND | AZERBAIJAN | 2012 | 85' | HD

AZERBAIJANI | RUSSIAN

HE WAS A GIANT WITH BROWN EYES

SWISS PREMIERE

REGARD NEUF**SCREENPLAY**

Eileen Hofer

PHOTOGRAPHY

Javier Gesto

SOUND

Ivan Castineiras

EDITOR

Andres Enis, Valentin Rotelli

MUSICLad Agabekov, Julien Painot,
Kate Wax, Devendra Banhart**FILMOGRAPHY**

2012 C'était un géant aux
yeux bruns
2009 Le deuil de la cigogne
joyeuse (sf)
2008 Racines (sf)

Sabina, jeune fille vivant à Bâle avec sa mère, part en Azerbaïdjan, son pays d'origine, pour les vacances d'été. Après cinq ans de séparation, suite au divorce de ses parents, elle va rejoindre son père et sa sœur aînée qui était restée avec lui à Baku. Son désir secret est de s'installer là-bas avec eux. Mais son père est en train de se remarier, tandis que sa sœur est déchirée par le départ de son fiancé à l'armée. Perdue entre deux cultures, Sabina s'enfonce dans le Caucase, en essayant de mieux comprendre le pays de ses ancêtres. Avec un regard de cinéma direct, Eileen Hofer réalise un documentaire «nouvelle vague» où le film se fait en filmant et la vérité n'est pas celle du récit, mais celle des corps palpitants, en quête d'amour. «Comme il s'agissait de suivre Sabina sur le vif, le tournage se faisait la journée et la nuit. L'histoire s'écrivait et se récrivait au fur et à mesure, avec la complicité des protagonistes. Pas d'interviews face caméra, il s'agit d'une rencontre filmée, d'un film d'auteur subtil qui s'adapte à la réalité en la mettant parfois légèrement en scène» (EH).

LUCIANO BARISONE

Sabina, eine junge Frau, die in Basel mit ihrer Mutter wohnt, reist in ihr Heimatland Aserbeidschan, für die Sommerferien. Nach der Scheidung ihrer Eltern hatte sie ihren Vater fünf Jahre lang nicht gesehen; jetzt will sie ihn und ihre ältere Schwester, die in Baku geblieben ist, treffen. Insgeheim möchte sie zu ihnen ziehen. Aber ihr Vater will wieder heiraten und ihre Schwester leidet unter dem Einzug ihres Verlobten zum Militär. Verloren zwischen zwei Kulturen vergräbt sich Sabina im Kaukasus und versucht, das Land ihrer Vorfahren zu begreifen. Eileen Hofer arbeitet mit den Methoden des Direct Cinema, um einen Dokumentarfilm der «Nouvelle Vague» zu realisieren: Der Film entsteht beim Filmen und die Wahrheit liegt nicht in der Story, sondern in den Körpern auf der Suche nach Liebe. «Es ging darum, Sabina live zu folgen, daher wurde Tag und Nacht gedreht. Die Story veränderte sich laufend im Einverständnis mit den Hauptdarstellern. Keine Interviews vor laufender Kamera, sondern eine gefilmte Begegnung in einem subtilen Autofilm, der sich der Realität anpasst und sie manchmal leicht inszeniert» (EH).

LUCIANO BARISONE

Übersetzungen BMP Translations

Sabina, a young woman living in Basel with her mother, travels to Azerbaijan, the country where she is from, for the summer holidays. After five years' separation following her parents' divorce, she is going to meet her father again and her older sister, who stayed with him in Baku. Her secret wish is to settle there. But her father is remarrying, while her sister is distressed by her fiancé's call-up for the army. Torn between two cultures, Sabina goes deeper into the land of her ancestors. Taking a direct approach, Eileen Hofer has made a "new wave" documentary in which the film is made by the filming and the truth lies not so much in the story as in living, throbbing bodies in quest of love. «As if to record Sabina 'live', the film was shot both day and night. The story was written and rewritten as we went along, in consultation with the protagonists. No face-to-face interviews: this is a filmed encounter, a subtle film d'auteur which deals with reality by 'staging' it to some extent from time to time" (EH).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

**PRODUCTION**

5 to five team production
Eileen Hofer
info@eileenhofer.ch
+41 764325383



PIERRE MORATH

CHRONIQUE D'UNE MORT OUBLIÉE

SWITZERLAND | 2012 | 62' | HD | FRENCH

CHRONICLE OF A FORGOTTEN DEATH

WORLD PREMIERE

Pendant deux ans, et sans que personne ne s'en aperçoive, un homme s'est décomposé lentement dans l'appartement qu'il occupait au sein du quartier genevois des Acacias, réputé populaire et métissé. Cette histoire indigne l'ex-femme du défunt Michel Christen. Elle dénonce un « mensonge administratif »: « la loi dit qu'une personne est morte seulement quand on découvre son corps. Imaginez si on trouvait celui de Napoléon aujourd'hui... ». Le cinquantenaire dont il est question dans *Chronique d'une mort oubliée* connaissait pourtant tout le monde dans le quartier. Mais il était malade, fatigué de la vie. Alors, quand ses voisins ou ses compagnons de bar ne l'ont plus aperçu, un jour, ils se sont dit qu'il était à l'hôpital. Mais sur la base d'un rapport commandé par le Conseil d'Etat – jamais rendu public, Pierre Morath dresse aussi un réquisitoire implacable sur le taylorisme et l'étanchéité qui règnent dans les services publics censés veiller sur les plus faibles. La disparition de Michel Christen est un crime d'une nature bien particulière, qui en dit long sur l'étiololement profond du lien social dans les sociétés occidentales dites « civilisées ».

EMMANUEL CHICON

Ohne dass es irgendjemand bemerkt, verwest ein Mann zwei Jahre lang ganz langsam in seiner Wohnung im Genfer Stadtviertel Acacias, das als volkstümlich und multikulturell gilt. Diese Geschichte regt die Exfrau des Toten Michel Christen auf. Sie prangert eine « administrative Lüge » an: « das Gesetz schreibt vor, dass jemand erst als tot gilt, wenn man seine Leiche findet. Stellen Sie sich vor, man fände heute die Leiche von Napoleon... ». Und doch kannte der etwa Fünfzigjährige, um den es in *Chronique d'une mort oubliée* geht, fast alle in seinem Viertel. Aber er war krank, « des Lebens müde ». Als seine Nachbarn und Bekannten ihn eines Tages nicht mehr sehen, sagen sie sich: Der ist bestimmt im Krankenhaus. Doch ausgehend von einem – nie veröffentlichten – Bericht, der vom Staatsrat angefordert wurde, klagt Pierre Morath gnadenlos den Taylorismus und die Undurchdringlichkeit in den staatlichen Behörden an, die doch über die Schwächsten wachen sollten. Der Tod von Michel Christen ist ein Verbrechen der ganz besonderen Art, das viel über das weitreichende Verkümmern sozialer Bindungen in den westlichen Gesellschaften aussagt, die doch als so « zivilisiert » gelten.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

For two years a man was slowly decomposing in his apartment in the Geneva neighbourhood of Les Acacias, supposedly a mixed working-class district, without anyone being aware of it. The ex-wif of the deceased Michel Christen is indignant; she rails against an « administrative lie »: « The law says that a person is dead only when their body is discovered. What if someone discovered Napoleon's body today! » Strangely, the fifty-year-old in question in *Chronique d'une mort oubliée* knew everyone in the neighbourhood. But he was ill, tired of life. So, when his neighbours or fellow drinkers at the local bar missed him one day, they imagined he was in hospital. Drawing on a report commissioned by the Government but never made public, Pierre Morath has nevertheless produced a crushing indictment of the inward-looking management practices of the public services supposed to care for the weaker members of society. The fate of Michel Christen is a strange kind of crime, which tells us a great deal about the weakening of social bonds in « civilized » Western societies.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Gregory Pedat

SOUND

Nicolas Binggeli

EDITOR

Thomas Queille, Kevin Queille

MUSIC

Kevin Queille

FILMOGRAPHY2012 *Chronique d'une mort oubliée*

2008 Togo

2005 Les règles du jeu

PRODUCTIONPoint Prod SA
David Rihs
david.rihs@pointprod.ch
+41 225964555

ROLANDO COLLA

DAS BESSERE LEBEN IST ANDERSWO

SWITZERLAND | 2012 | 90' | DV

SWISS GERMAN | SERBO-CROATIAN | SPANISH

A BETTER LIFE ELSEWHERE

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Rolando Colla

SOUND

Rolando Colla

EDITOR

Rolando Colla

MUSIC

Bernd Schurer

FILMOGRAPHY

2012 *Das bessere Leben ist anderswo*
 2011 *Giochi d'estate*
 2007 *L'autre moitié*
 2006 *Maraméo*
 2001 *Oltre il confine*
 1999–2011 *Einspruch 1–6 (sf)*
 1996 *Le monde à l'envers*
 1993 *Jagdzeit (mlf)*

«Je rêve d'avoir plus d'air», confie Emilio, psychiatre cubain et fan de hard rock souffrant du système politique de son pays. Les trois personnes que Rolando Colla a filmées pendant huit années partagent toutes cette soif de partir loin, quelque part où on peut vivre plus librement, et peut-être aussi plus facilement. A la fin de la guerre, le Bosniaque Enver s'est retiré dans les montagnes de Sarajevo; dans la solitude de sa vie de berger, il attendait une femme – et au fil du temps il n'attend plus que la mort. Quant à Andrea, cette infirmière et mère célibataire, elle veut depuis toujours quitter la Suisse, pour partir loin. Elle vient de tomber amoureuse et souhaite commencer une nouvelle vie en Turquie. Rolando Colla rend visite à Enver, Emilio et Andrea plusieurs fois au fil des ans, le plus souvent lorsque leur vie a pris un tour inattendu. Le film entremêle ces trois histoires. *Das bessere Leben ist anderswo* évoque notre lutte avec nos rêves, en posant de façon très touchante cette question fondamentale: que faut-il au juste pour qu'une vie soit belle? Et quel rôle le destin joue-t-il dans nos existences?

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

«Ich träume von mehr Luft», so drückt es Emilio aus, ein kubanischer Psychiater und Hardrockfan, der unter dem System seines Landes leidet. Diese Sehnsucht nach einem fernen Ort, wo man freier leben kann, und vielleicht auch leichter mit sich selber klar kommt, teilen alle drei Menschen, die Rolando Colla über acht Jahre lang gefilmt hat. Der Bosnier Enver hat sich nach dem Krieg als Schafhirte in die Berge von Sarajevo zurückgezogen, wo er einsam auf eine Frau und mit der Zeit nur noch auf den Tod wartet. Und Andrea, alleinerziehende Mutter und Krankenschwester, zieht es seit jeher weg aus der Schweiz, in die Ferne. Frisch verliebt, möchte sie nun in der Türkei ein neues Leben beginnen. Colla sucht Enver, Emilio und Andrea über die Jahre mehrmals auf, meist dann, wenn ihre Leben eine überraschende Wende genommen haben. Im Film sind ihre Geschichten miteinander verflochten. So evoziert *Das bessere Leben ist anderswo* das Ringen mit unseren eigenen Träumen und wirft auf bewegende Weise die grundlegende Frage auf, was es zu einem guten Leben überhaupt braucht und welche Rolle darin das Schicksal spielt.

JENNY BILLETER

«I dream of more air», is the way Emilio, a Cuban psychiatrist and hard rock fan who suffers under Cuba's system, describes it. He is referring to that longing for a faraway place where people can live in greater freedom – and possibly even cope with themselves more easily! It is a longing shared by all three people filmed by Rolando Colla over eight years. After the war, the Bosnian Enver retreated to the mountains to live as a shepherd. There he waits in isolation, first for a woman and later, as time passes, only for death. And Andrea, a single mother and nurse, has always longed to move far away from Switzerland. Now newly in love, she wants to start a new life in Turkey. Colla visits Enver, Emilio and Andrea several times over the course of the eight years, generally whenever their lives have taken a surprising turn. In the film their stories are interwoven. *Das bessere Leben ist anderswo* evokes the way we wrestle with our own dreams and movingly asks the question of what is required at all for a good life – and what role fate plays.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PRODUCTION

Peacock Film
 Elena Pedrazzoli
 info@peacock.ch
 + 41 444224770



LAURENCE PÉRIGAUD

ENTRE IL ET AILES

SWITZERLAND | 2012 | 77' | HD | FRENCH | ENGLISH | GERMAN

BETWEEN TWO-SPIRIT

WORLD PREMIERE

REGARD NEUF

Après avoir consulté un ami médecin et psychanalyste, Christoph, dit «Chris», se sent, la cinquantaine passée, prêt à assumer une «réassignation sexuelle»: en clair, devenir la femme qu'il porte dans son for intérieur tel «un oiseau blessé», comme le dit la chanson. Il se fait opérer à Bangkok dans une clinique spécialisée: meuler la pomme d'adam, raccourcir la peau du cou, remonter les joues, limer la mâchoire... pour donner naissance à Christiane... dite «Chris». Laurence Périгаud accompagne avec une caméra-amie cette transformation, corps et âme, d'un individu sur son chemin vers la liberté. *Entre il et ailes* est la chronique délicate d'une année de transition. Car Christoph ne devient pas Christiane du jour au lendemain: il doit préparer son entourage, notamment professionnel au «coming out» et éprouver, pour ne pas dire apprivoiser sa nouvelle identité. Chris frappe par son franc-parler et sa confiance en l'issue de sa migration pour arriver à une position équidistante entre le masculin et le féminin. Sa poésie aussi: «ce que je ressens maintenant, c'est que je suis enfin en moi... chez moi.»

EMMANUEL CHICON

Nach der Beratung durch einen befreundeten Arzt und Psychoanalytiker fühlt sich Christoph, «Chris» genannt, jenseits der fünfzig, bereit für eine «sexuelle Neuausrichtung». Im Klartext: Er will die Frau werden, die er wie einen «verletzten Vogel» in sich trägt, wie es in einem Chanson heisst. Er lässt sich in einer Spezialklinik in Bangkok operieren, den Adamsapfel abschleifen, die Haut am Hals straffen, die Wangen liften, den Kiefer abfeilen... um zu Christiane zu werden, ebenfalls «Chris» genannt. Laurence Périгаud begleitet mit wohlwollender Kamera diese Verwandlung von Körper und Seele eines Individuums auf seinem Weg in die Freiheit. *Entre il et ailes* ist die schwierige Chronik eines Übergangsjahres. Denn Christoph wird nicht von heute auf morgen zu Christiane: Er muss – insbesondere sein berufliches – Umfeld auf sein «Coming out» vorbereiten und seine neue Identität erproben, sie sogar zähmen. Chris überrascht durch seine Offenheit und sein Vertrauen in das Gelingen seiner Umwandlung und gelangt schliesslich zu einer Position genau zwischen männlich und weiblich. Dies gilt auch für seine poetische Ausdrucksweise: «Ich fühle mich jetzt endlich in mir... bei mir zuhause.»

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

On the wrong side of fifty, having consulted a doctor/psychoanalyst friend, Christoph («Chris») feels ready to undergo a «sex reassignment»: in other words, to become the woman he has always carried deep inside like «an injured bird» (in the words of a song). He is operated in Bangkok, at a specialized clinic: Adam's apple removed, neck nipped and tucked, cheeks lifted, jaw slimmed down... to give birth to Christiane... alias «Chris». Laurence Périгаud has produced an intimate account of this transformation, body and soul, of an individual in quest of freedom. *Entre il et ailes* is the sensitive portrayal of a year of transition. Because Christoph does not become Christiane overnight: he has to prepare his acquaintances, in particular his colleagues, for his «coming out» and test or – better perhaps – tame his new identity. What is striking is Chris's frankness and his confidence in the outcome of this migration to arrive at a position half way between male and female. And there is poetry, too: «Now at last I feel that I am at home in myself».

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Laurence Périгаud

PHOTOGRAPHYLaurence Périгаud,
Lilo Wullschlegler**SOUND**Laurence Périгаud,
Anicée Willemin**EDITOR**

Laurence Périгаud

MUSIC

Marc-Antoine Zufferey

FILMOGRAPHY

- 2012 *Entre il et ailes*
- 2007 *Le siècle de Suzette* (sf)
- 2006 *Migrant: Moscatelli* (sf)
- 2006 *Métamorphoses* (sf)
- 2004 *Cuba Nostra:*
Trois Portraits (sf)
- 2003 *La Saint-Martin: L'Ajoie*
du Cochon (sf)

PRODUCTIONLaurence Périгаud
laurence.perigaud@gmail.com
+41 762757404

BARBARA MILLER

FORBIDDEN VOICES

SWITZERLAND | 2012 | 97' | HD

ENGLISH | SPANISH | CHINESE | PERSIAN | FRENCH

WORLD PREMIERE

REGARD NEUF

PHOTOGRAPHY

Peter Indergand, Adrian Cranage

SOUND

Roland Widmer, Zentralton

EDITOR

Andreas Winterstein

MUSIC

Marcel Vaid

FILMOGRAPHY

- 2012 *Forbidden Voices*
- 2009 *Schleudertrauma* (mlf)
- 2009 *Der Virtuelle Seitensprung* (mlf)
- 2008 *Sex im Internet* (mlf)
- 2008 *Notfall in Davos* (5 episodes)
- 2007 *Scheidungsmütter* (mlf)
- 2006 *Jugendgewalt* (mlf)
- 2005 *Klitoris* (mlf)
- 2005 *Hotelfachschule* (7 episodes)
- 2005 *Häusliche Gewalt* (mlf)
- 2004 *Blindekuh* (mlf)
- 2003 *Vollfett* (mlf)
- 2003 *Elisabeth Kopp* (sf)
- 2002 *Die Gipfelstürmer* (mlf)

PRODUCTION

Das Kollektiv GmbH
Philip Delaquis
philip.delaquis@daskollektiv.ch
+41 8115050
daskollektiv.ch



Aujourd'hui, internet est devenu une arme redoutable contre la propagande des régimes dictatoriaux. Le film suit le combat de trois femmes hors du commun qui se sont emparées du web pour dénoncer les exactions de leur gouvernement et tenter de faire avancer la démocratie dans leur pays – Cuba, l'Iran, la Chine. Tous les jours, elles payent le prix fort pour leur courage. Quand il n'est pas tout simplement censuré, leur message est méthodiquement discrédité par les médias officiels, comme dans ces extraits édifiants de la télévision cubaine. Basé sur les témoignages de ces militantes, des citations de leurs «blogs» et de saisissantes images clandestines, *Forbidden Voices* invite à regarder la réalité derrière la façade. Ce film intense et richement documenté souligne aussi le statut paradoxal de cette forme d'activisme virtuel, dont la force tient grandement à l'écho international qu'il parvient à susciter... hors de l'Etat qui le bâillonne. C'est tout l'enjeu de cette moderne «blogosphère»: à l'heure du web, la liberté d'expression se joue à l'échelle mondiale.

ALESSIA BOTTANI

Das Internet ist heute zu einer gefährlichen Waffe gegen die Propaganda diktatorischer Regime geworden. Der Film zeigt den Kampf von drei aussergewöhnlichen Frauen, die sich das Netz zunutze machen, um die Übergriffe ihrer Regierungen – in Kuba, im Iran, und in China – anzuprangern und um die Demokratie in ihren Ländern voranzutreiben. Für ihren Mut zahlen sie jeden Tag einen hohen Preis. Wenn ihre Botschaften nicht gleich der Zensur zum Opfer fallen, werden sie von den offiziellen Medien systematisch verrissen, z. B. in den 'erbaulichen' Auszügen des kubanischen Fernsehens. Auf der Grundlage der Aussagen dieser militanten Frauen, von Zitaten aus ihren Blogs und eindringlichen heimlichen Aufnahmen lässt uns *Forbidden Voices* einen Blick hinter die Fassaden werfen. Dieser intensive und reich dokumentierte Film streicht auch die paradoxe Situation dieser Form des virtuellen Aktivismus heraus, dessen Stärke weitgehend in den internationalen Reaktionen liegt, die er hervorruft, ohne jedoch den Staat zu erreichen, der ihn mundtot macht. Doch darum geht es in dieser modernen «Blogosphäre»: In den Zeiten des Internets hat Meinungsfreiheit nämlich eine globale Dimension.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

The Internet has become a formidable weapon in combating the propaganda of dictatorial regimes. This film follows the struggle of three exceptional women who seized on the Web as a way of denouncing governmental abuses and advancing democracy in their countries: Cuba, Iran and China. Every day, they pay a high price for their courage. When they are not censored, their messages are systematically discredited by the official media, as in these edifying extracts from Cuban television. Based on the accounts of these militants, quotation from their blogs and gripping clandestine images, *Forbidden Voices* invites us to contemplate the reality behind the facade. This intense and well-researched film also stresses the paradoxical status of this form of virtual activism, which is heavily reliant on the international reaction it provokes... outside the country which would gag it. This is the character of the modern "blogosphere": in the Internet era, freedom of expression is played out on a world stage.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations



ELISA LARVEGO

HUERFANO VALLEY

SWITZERLAND | 2012 | 68' | HD | ENGLISH
WORLD PREMIERE

REGARD NEUF

«Libre», tel est le nom d'une commune fondée dans les années 1960 dans la vallée de Huerfano, dans le Colorado, par un groupe de jeunes hippies. Seule une poignée d'habitants y vit encore; les enfants, après avoir grandi dans une nature magnifique, sont allés poursuivre leur chemin ailleurs. La réalisatrice Elisa Larvego se laisse entraîner dans un périple à travers le temps par trois hippies sympathiques et grisonnants. En fouinant dans les ruines des maisons abandonnées, aux formes souvent arrondies, des souvenirs se réveillent. Critiques envers eux-mêmes, mais toujours respectueux de leurs idéaux, ils racontent leur vie en communauté d'autrefois, avec toutes ses inepties: comment ils ont planté du maïs dans le plus simple appareil, sans qu'après personne ne se soit plus occupé du champ, ou comment la vente de marijuana les a replongé dans la logique de l'argent. Malgré tout, ils vivent encore aujourd'hui en se partageant la terre. Et ils ont tellement fait l'amour que les femmes ne veulent plus parler de sexe. *Huerfano Valley* se lance dans une émouvante archéologie d'une vision de la vie qui pose sans cesse cette question: que faut-il pour vivre en communauté?

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

«Libre», «frei», heisst eine Kommune, die in den 60er Jahren im «Huerfano Tal» in Colorado von jungen Hippies gegründet wurde. Nur wenige Bewohner sind bis heute dort geblieben, und die Kinder, die in der wunderschönen Wildnis aufgewachsen sind, gehen anderswo ihre eigenen Wege. Die Filmemacherin Elisa Larvego lässt sich von drei sympathischen, grauhaarigen Hippies auf einen Streifzug durch die Zeit nehmen. In den Ruinen der verlassenen Häuser, die auffällig oft runde Formen aufweisen, werden beim Stöbern Erinnerungen wach. Selbstkritisch, doch bei bleibendem Respekt für ihre Ideale, erzählen sie aus dem früheren Gemeinschaftsleben mit all seinen Ungereimtheiten: Wie man gemeinsam nackt Mais anpflanzte, sich aber danach niemand mehr ums Feld kümmerte; oder wie der Marihuana-Handel sie in die Logik des Geldes zurück katapultierte. Trotzdem teilen sie bis heute das Land. Und sie hatten so viel Sex, dass die Frauen nicht mehr davon reden mögen. Mit *Huerfano Valley* gelingt die berührende Archäologie einer Lebensvision, die nicht aufhört zu fragen, was es braucht, um in Gemeinschaft zu leben.

JENNY BILLETER

«Libre», which means «free», is the name of a commune founded during the 1960s in Colorado's Huerfano Valley by a group of young hippies. Only a few of the commune's residents are still there, and the children who grew up in this breathtakingly beautiful wilderness are pursuing their lives elsewhere. The filmmaker Elisa Larvego takes an excursion through time in the company of three likeable, gray-haired hippies. Memories are awakened as they comb through the ruins of the abandoned houses, a conspicuous number of which were built in a round form. Self-critical but with an enduring respect for their ideals, the three tell stories from their earlier communal life with all its inconsistencies. They planted corn together, naked, but afterward no one looked after the fields. And their marijuana business catapulted them back into dealing with the money they had rejected. In spite of all this, even today they share the land. And they had so much sex that the women do not want to talk about it anymore. *Huerfano Valley* is the moving archaeology of a vision of life that never ceases to ask the question of what is required to live in community.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Elisa Larvego

SOUND

Adrien Kessler

EDITOR

Ana Acosta

MUSIC

George Parrish

FILMOGRAPHY

2012 Huerfano Valley

2010 Len and Tony's ruin (sf)

2009 Aranka (sf)

PRODUCTION

Elisa Larvego
larvegoelisa@gmail.com
+41 774505550

VALÉRIANNE POIDEVIN

L'OISEAU SANS PATTES

SWITZERLAND | FRANCE | 2012 | 65' | HD | FRENCH

BIRD WITHOUT FEET

SWISS PREMIERE

REGARD NEUF**PHOTOGRAPHY**

Valérianne Poidevin

SOUND

Philippe Ciompi, Valérianne Poidevin

EDITOR

Juliette Kempf

FILMOGRAPHY2012 *L'oiseau sans pattes*
2006 *Les hommes invisibles* (sf)**PRODUCTION**Box Productions
Elena Tatti
elena.tatti@boxproductions.ch
+41 792532627
Thierry Spicher
thierry.spicher@boxproductions.ch
+41 796695422**CO-PRODUCTION**Sciapode
Emilie Blézat
eblezat@sciapode.net
+33 681648590

«Jean-Yves Durand est mon oncle. Je l'accompagne pour un voyage en camion. Il est chauffeur routier. Il voulait être acteur. Avec ce film, je veux rendre hommage à ce personnage sensible et différent qui m'a permis d'aiguiser mon regard sur le monde d'aujourd'hui» (VP). Oncle et nièce face à face, dans une relation qui évolue sur des paysages qui défilent le long de la route et des haltes pour faire le point sur ce film à faire. Le théâtre et la littérature – anciennes passions de Jean-Yves – remontent à la surface et font le lien entre eux. Valérianne Poidevin joue ici avec ses multiples casquettes de cinéaste et de comédienne, de nièce et de metteuse en scène.

Si l'espace géographique peut paraître anodin, c'est pour mieux souligner – dans une sorte d'hommage au road-movie américain – l'autre dimension où le voyage s'accomplit: le temps. Entre présent et passé, *L'oiseau sans pattes* est la preuve que tout voyage a d'abord lieu dans l'esprit des voyageurs et rejoint la phrase de Nicolas Bouvier: «On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait».

CARLO CHATRIAN

«Jean-Yves Durand ist mein Onkel. Ich begleite ihn auf einer Reise in seinem Lastwagen. Er ist Fernfahrer. Eigentlich wollte er Schauspieler werden. Diesen Film möchte ich diesem sensiblen und sehr eigenen Menschen widmen, der es mir ermöglicht hat, meinen Blick auf die heutige Welt zu schärfen» (VP). Onkel und Nichte, von Angesicht zu Angesicht, in einer Beziehung, die sich mit den Landschaften, die die Strasse säumen, und den Stopps entwickelt. Theater und Literatur – alte Leidenschaften von Jean-Yves – treten zutage und verbinden die beiden. Valérianne Poidevin spielt mit ihren zahlreichen Rollen als Filmemacherin und Schauspielerin, als Nichte und Regisseurin.

Die Landschaft ist eher unspektakulär, was aber – als Hommage an das amerikanische Roadmovie – die andere Dimension, wo sich die Reise abspielt, umso mehr hervorhebt: die Zeit. Zwischen Gegenwart und Vergangenheit – *L'oiseau sans pattes* beweist, dass jede Reise in erster Linie im Geist der Reisenden stattfindet. Ganz im Sinne des Zitats von Nicolas Bouvier: «Man glaubt, dass man eine Reise machen wird, doch bald stellt sich heraus, dass die Reise einen macht – oder kaputtmacht.»

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

«Jean-Yves Durand is my uncle. I'm going with him on a journey. He's a truck driver. He wanted to be an actor. By making this film, I want to pay tribute to this sensitive, eccentric personality, who has helped me take a critical look at the modern world» (VP). Uncle and niece, face to face, in a relationship that develops as landscapes go by and they stop to take stock. Drama and literature – Jean-Yves' long-standing enthusiasms – rise to the surface and form the link between them. Valérianne Poidevin here wears a variety of "hats", as filmmaker and actress, niece and stage manager.

The geographical locations may seem bland, but they serve to emphasize – in a sort of tribute to the American road-movie – the other dimension of this journey: time. Alternating between past and present, *L'oiseau sans pattes* is proof that any journey first takes place in the minds of the travellers, confirming the words of Nicolas Bouvier: "You think you are going to make a journey, but soon it is the journey that makes – or unmakes – you."

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations



GEORGES GACHOT

L'OMBRELLO DI BEATOCELLO

SWITZERLAND | 2012 | 82' | HD

GERMAN | FRENCH | ENGLISH | SWISS GERMAN | KHMER

BEATOCELLO'S UMBRELLA

WORLD PREMIERE

En 20 ans, le pédiatre suisse Beat Richner a ouvert cinq hôpitaux pour enfants au Cambodge : des structures hypermodernes et entièrement gratuites, qui ont permis de sauver des milliers de vies. Depuis 1996, le cinéaste Georges Gachot accompagne l'homme dans son aventure, à laquelle il a déjà consacré plusieurs documentaires. Il revient ici sur le parcours de ce médecin atypique, violoncelliste et dessinateur, qui dans les années 1970, prêchait l'amour dans les rues de Zurich sous les traits d'un personnage de cabaret appelé « Beatocello ». Entre images d'archives, témoignages et confidences de l'intéressé, le film brosse un portrait en pointillé de cet artiste utopiste devenu bâtisseur d'hôpitaux. Naviguant entre passé et présent, au plus près de son personnage, il illustre le travail au quotidien de Richner et de ses équipes, tout en l'insérant fort à propos dans le contexte d'extrême pauvreté du pays. Un jour, les médecins cambodgiens découvrent dans de vieilles bobines le visage jeune et idéaliste de leur mentor : une séquence pleine d'émotion qui donne toute la mesure du chemin parcouru...

ALESSIA BOTTANI

Innerhalb von 20 Jahren hat der Schweizer Kinderarzt Beat Richner in Kambodscha fünf Kinderkliniken eröffnet: Diese hochmodernen und komplett kostenlosen Einrichtungen retteten bereits Tausende von Leben. Seit 1996 begleitet ihn der Cineast Georges Gachot bei seinem Abenteuer, dem er bereits mehrere Dokumentarfilme gewidmet hat. Diesmal konzentriert sich Gachot auf den Werdegang dieses untypischen Mediziners, der Cello spielt, zeichnet und in den 1970er-Jahren in den Strassen Zürichs als Kabarettfigur « Beatocello » die Liebe predigte. Anhand von Archivbildern, Kommentaren und Erzählungen der Hauptfigur skizziert der Film das Portrait eines Künstlers und Utopisten, der zum Klinikgründer wurde. Der Film wechselt zwischen Vergangenheit und Gegenwart ab, immer ganz nah an der Hauptfigur. Er veranschaulicht die tägliche Arbeit von Richner und seinen Teams und bettet sie absichtlich in die extreme Armut des Landes ein. Eines Tages entdecken die kambodschanischen Ärzte auf alten Filmspulen das junge, idealistische Antlitz ihres Mentors: Diese sehr emotionale Sequenz lässt einen erahnen, wie weit der Weg ist, der hier zurückgelegt wurde...

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

Over 20 years, the Swiss paediatrician Beat Richner has opened five children's hospitals in Cambodia: ultramodern facilities that have saved thousands of lives. Since 1996, filmmaker Georges Gachot has supported Richner in this venture, devoting a number of documentaries to him and his work. Here, he returns again to the career of this eccentric doctor, cellist and draughtsman, who in the 1970s preached love in the streets of Zurich in the guise of a cabaret character called "Beatocello". Using library footage, personal accounts and the doctor's own comments, the film paints an impressionistic portrait of this utopian artist turned hospital builder. Getting as close as possible to his subject, Gachot illustrates the daily work of Richner and his teams, placing it sensitively in the context of the country's extreme poverty. One day, viewing some old reels, the Cambodian doctors come across the young and idealistic face of their mentor: a moving sequence which shows just how far they have all come...

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Georges Gachot

PHOTOGRAPHY

Pio Corradi

SOUND

Balthasar Jucker

EDITOR

Anja Bombelli

SELECTED FILMOGRAPHY

- 2012 L'ombrello di Beatocello
- 2010 Rio Sonata, Nana Caymmi
- 2005 Maria Bethânia, música é perfume
- 2004 Money or Blood
- 2002 Martha Argerich, Evening Talks (mlf)
- 2000 ...And The Beat Goes On
- 2000 Claude Debussy «Music Can't Be Learnt...» (mlf)
- 1999 Concerto Cantabile, Rodion Shchedrin (mlf)
- 1997 Bach at the Pagoda
- 1996 Grace Bumbry «What A Lucky Girl I Am...» (mlf)

PRODUCTION

Gachot Films
Georges Gachot
+44 3617050
info@gachot.ch

WORLD SALES

Doc & Film International
+33 142775687
sales@docandfilm.com

ELENA HAZANOV, CLAUDIO RECUPERO
 EN COLLABORATION AVEC:
 ANNA GRÄBNER, ANTOINE SANDOZ, AÏDA HUSSEIN,
 LOU PERRET, LYDIA PIEPER, YURA CORREIA DE AZEVEDO

LACI BÁCSI

SWITZERLAND | 2012 | 67' | HD | FRENCH

UNCLE LACI

WORLD PREMIERE



SCREENPLAY

Elena Hazanov,
 Claudio Recupero

PHOTOGRAPHY

Remi Mazet

SOUND

Lou Perret, Antoine Sandoz

EDITOR

Valentin Rotelli

MUSIC

Nicolas Rabaeus

FILMOGRAPHY

Claudio Recupero:
 2012 Laci Bácsi

Elena Hazanov:
 2012 Laci Bácsi
 2011 L'Heure du secret
 (7 episodes)
 2009 Le Jeu de l'Amour et
 du Hasard
 2008 Les Caprices de Marianne
 2006 La Traductrice
 2004 Love Express
 2002 Lipchitz (7 short films)
 2001 4 short films for l'EXPO'02
 as part of the "Onoma"
 project
 2001 Int.hotel.nuit (sf)
 1999 Salade(s) russe(s) (mf)
 1998 Le Bon coup (sf)
 1997 Anonyme (sf)
 1996 Mal (sf)

PRODUCTION

Façonneurs de Mémoire
 Elena Hazanov
 elena.hazanov@infomaniak.ch
 +41 788278718
 Claudio Recupero
 recuperoclaudio@gmail.com
 +41 763985201

Lazslo Somogyi Singer est un Juif hongrois né en 1929. Il a survécu à la Shoah et au stalinisme. Pendant toute une année scolaire, un groupe de jeunes étudiants vient lui poser des questions sur son histoire. Mais la tâche n'est pas aisée. Au-delà du caractère inexprimable de l'expérience de Singer, il faut trouver un langage commun. Un terrain commun où les souvenirs peuvent être partagés et transmis. Les réalisateurs Elena Hazanov et Claudio Recupero filment ces rencontres intergénérationnelles en essayant de comprendre comment traverser le fossé entre le passé et le présent. *Laci Bácsi* parle non seulement de la difficulté de penser le passé, mais aussi du processus par lequel on peut recueillir le témoignage d'une vie exemplaire. C'est un film sur l'héritage de la souffrance qui a marqué le XX^e siècle. Mais aussi sur l'importance d'écouter et de partager. Hazanov et Recupero soulignent à quel point il est douloureux, quoique nécessaire, de travailler les souvenirs – évoquant aussi indirectement leur propre travail de réalisateurs.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Lazslo Somogyi Singer, 1929 geboren, ist ungarischer Jude. Im Laufe seines Lebens hat er den Holocaust und den Stalinismus überstanden. Ein Jahr lang besucht eine Schülergruppe den alten Mann, um ihn über seine Vergangenheit zu befragen. Einfach ist das nicht. Abgesehen von den unsagbaren Erlebnissen in Singers Leben müssen die Beteiligten lernen, sich zu verständigen, einen gemeinsamen Nenner für die Weitergabe von Erinnerungen finden. Die beiden Regisseure, Elena Hazanov und Claudio Recupero, filmen die Begegnung zweier entfernter Generationen und versuchen zu verstehen, wie die Distanz zur Gegenwart überbrückt wird. *Laci Bácsi* ist nicht nur ein Film über die Schwierigkeit, die Vergangenheit geistig wiederaufleben zu lassen, sondern auch über den Prozess der Zeugnisaufnahme eines vorbildlichen Lebens. Es geht hier um das gewaltige Erbe von Schmerz und Trauer des 20. Jahrhunderts und um die grosse Bedeutung von Mitteilen und Zuhören. Hazanov und Recupero betonen, wie schmerzhaft, aber notwendig die akribische Verarbeitung von Erinnerungen ist. Dieser Prozess spiegelt auch ihre eigene Regiearbeit wider.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Lazslo Somogyi Singer is a Hungarian Jew born in 1929. During his lifetime he has survived the Holocaust and Stalinism. During a full school year, the elderly man is visited by a group of young students who question him about his past. But it is not an easy task. Beyond the inexpressibility of Singer's life experience, there is also the problem of finding a common language. A common ground where memories can be shared and passed on. Co-directors Elena Hazanov and Claudio Recupero film this encounter of distant generations trying to understand the process whereby the gap to the present is bridged. *Laci Bácsi* is not only a film about the difficulties in rethinking the past, but also about the process itself of collecting the testimony of an exemplary life. It is a film about the enormous legacy of pain and grief that plagues the 20th century. And it is also about the importance of listening and sharing. Hazanov and Recupero point out how painstakingly painful yet necessary it is to process memories, thus mirroring their own work as filmmakers in the process.

GIONA A. NAZZARO



Au départ, sur une table pour travailler la céramique, lentement une spirale prend forme. Cette image – tirée du travail de Carmen Perrin, artiste plasticienne réputée – nous conduit à son projet: revenir sur les traces de son père, en Bolivie. Depuis toujours établie à Genève, elle décide de retourner sur l'île où son père avait vécu pour montrer aux habitants le film qu'il avait tourné là de nombreuses années auparavant. La vision du film fait ressurgir chez les indigènes des souvenirs qui mettent leur passé à vif; par contre, pour Carmen, c'est l'occasion de retisser des liens avec cet endroit chargé d'histoire et où résiste une culture millénaire. Par le biais de rencontres inattendues, ce retour aux origines se précise et s'enrichit, jusqu'à devenir une source d'inspiration nouvelle. Complice dans ce projet, Michel Favre suit Carmen de près, en soulignant à la fois la portée ethnographique du travail du père et la valeur émotionnelle représentée par ce voyage.

CARLO CHATRIAN

Zu Beginn nimmt auf einer Töpferscheibe eine Spirale langsam Form an. Dieses Bild aus dem Werk von Carmen Perrin, einer renommierten Plastikerin, führt uns an ihr Projekt heran: zu den Spuren ihres Vaters in Bolivien zurückkehren. Ihre Heimat war schon immer Genf, doch jetzt beschliesst sie, zur Insel zurückzukehren, auf der ihr Vater gewohnt hat, um den Bewohnern den Film zu zeigen, den er viele Jahre zuvor dort gedreht hatte. Der Film lässt bei den Einheimischen Erinnerungen aufkommen, die ihre Vergangenheit zum Leben erwecken. Für Carmen hingegen ist es die Gelegenheit, Beziehungen zu diesem geschichtsträchtigen Ort mit der jahrtausendealten Kultur zu knüpfen. Mit unerwarteten Begegnungen konkretisiert sich diese Rückkehr zu den Wurzeln und wird nach und nach zu einer neuen Inspirationsquelle. Ebenfalls in dieses Projekt eingebunden, heftet sich Michel Favre an Carmens Fersen und unterstreicht sowohl die ethnografische Bedeutung der Arbeit des Vaters als auch den emotionalen Wert dieser Reise.

CARLO CHATRIAN
Übersetzung BMP Translations

On a potter's workbench, a spiral slowly takes shape. This image – illustrating the work of Carmen Perrin, a noted artist – leads on to her plan: to travel to Bolivia to find out more about her father. Though she has grown up in Geneva, she decides to return to the island where her father once lived to show the local people the film he made many years earlier. Viewing the film reawakens the memories of the local people, laying their past bare. For Carmen, meanwhile, it is an opportunity to renew her links with a place loaded with the weight of history, where an age-old culture still survives. This return to her roots is enriched by unexpected encounters, becoming a source of fresh inspiration. A partner in this project, Michel Favre follows Carmen closely, underlining the ethnographic scope of her father's work and the emotional importance of her journey.

CARLO CHATRIAN
Translation BMP Translations

MICHEL FAVRE

SI PRÈS SI LOIN

SWITZERLAND | 2012 | 74' | HD | SPANISH

SO CLOSE SO FAR

WORLD PREMIERE

SCREENPLAY
Michel Favre,
Carmen Perrin

PHOTOGRAPHY
Michel Favre

SOUND
Ramiro Fernando Valdez
Guzmán, Michel Favre

EDITOR
Orsola Valenti

MUSIC
Peter Scherer

FILMOGRAPHY
2012 *si près si loin*
2006 *L'image à paroles*
1999 *Geraldo de Barros*

PRODUCTION
Akka Films
Joëlle Bertossa
j.bertossa@akkafilms.ch
+41 786650512

CO-PRODUCTION
Tradam SA – Michel Favre
HEAD – Département
cinéma/cinéma du Réel,
Genève

MIRJAM VON ARX

VIRGIN TALES

SWITZERLAND | FRANCE | GERMANY | 2012 | 87' | XD CAM

ENGLISH

WORLD PREMIERE

**SCREENPLAY**Michèle Wannaz,
Mirjam von Arx**PHOTOGRAPHY**Kirsten Johnson,
Claudia Raschke**SOUND**

Judy Karp, Tammy Douglas

EDITOR

Sabine Krayenbühl

MUSIC

Adrian Frutiger, Scott Krippayne

FILMOGRAPHY

2012 *Virgin Tales*
 2010 *Seed Warriors* (mlf)
 2005 *Building The Gherkin* (mlf)
 2003 *Abxang*
 1997 *Shooting Stars* (sf)
 1996 *Tunnelmenschen* (sf)

PRODUCTION

ican films gmbh
 Mirjam von Arx
 mirjam@ican-films.com
 +41 442523359

WORLD SALES

Films Transit International Inc.
 Jan Rofekamp
 jan@filmstransit.com
 +514 8443358
 www.filmstransit.com

Les sept magnifiques enfants de la famille Wilson s'engageront dans les liens du mariage sans rien avoir perdu de leur pureté, et réserveront jusqu'à leur premier baiser pour ce moment sacré. Fondatrice du « Purity Ball », où les jeunes filles dansent avec leur père, cette famille engagée mène une existence évangéliste exemplaire. Deux ans durant, Mirjam von Arx a observé un monde sacré, truffé de rituels, où la mère instruit ses enfants à la maison, pendant que le père, un bel homme, gardien de la morale quelque peu inquiétant, se rend régulièrement à Washington pour le compte du lobby chrétien. Les réponses aux questions peu nombreuses, mais percutantes, de la réalisatrice laissent clairement transparaître comment les Wilson conçoivent les projets de vie individuels. Lors d'une réunion entre filles, l'aînée raconte avec enthousiasme qu'on lui a proposé un mari, tandis que Jordyn, vingt ans et célibataire, se montre quelque peu impatiente dans son journal vidéo. Mais elle aussi sait canaliser son énergie pour la bonne cause. *Virgin Tales* met les projecteurs sur la morale sexuelle de la droite religieuse aux États-Unis. Une conception du monde en plein essor, portée par l'Eglise évangéliste de plus en plus puissante.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Die sieben strahlenden Kinder der Familie Wilson gehen nicht nur unbefleckt in die Ehe, sie sparen sogar ihren ersten Kuss für den Traualtar auf. Als Gründerin des «Purity»-Balls, wo Jungfrauen mit ihren Vätern tanzen, führt die engagierte Familie einen vorbildlich evangelikalen Lebensstil. Mirjam von Arx hat zwei Jahre lang eine heile Welt voller Rituale beobachtet, wo die Mutter zu Hause unterrichtet, und der Vater, ein gutaussehender und irgendwie unheimlicher Moralhüter, für die christliche Lobby regelmässig nach Washington fährt. Was die Wilsons von individuellen Lebensentwürfen halten, lassen die Antworten auf die wenigen, aber pointierten Fragen der Filmemacherin, deutlich durchblicken. Am Mädchentreff erzählt die ältere Schwester begeistert, wie ihr ein Ehemann geschenkt wurde, während sich die ledige 20-jährige Jordyn im Video-Tagebuch etwas ungeduldig zeigt. Doch auch sie weiss ihre Energie für die gute Sache zu kanalisieren. *Virgin Tales* ermöglicht einen direkten Einblick in die Sexualmoral der religiösen Rechten der USA, deren Weltbild mit der stark wachsenden evangelikalen Kirche derzeit einen Aufschwung erlebt.

JENNY BILLETER

The Wilsons' seven beaming children will not only be virgins when they marry, they are even saving the first kiss for the wedding ceremony. As founders of the "Purity Ball", where girls dance with their fathers, this committed family leads an exemplary evangelical life. Mirjam von Arx spent two years observing an ideal world full of rituals, a world in which the mother home-schools her children and the father, a handsome yet also somehow eerie moral custodian, regularly travels to Washington for the Christian lobby. What the Wilsons think about individual lifestyles comes through clearly in the few – but pointed – questions the filmmaker poses. The video diary shows a girls' meeting at which the older sister recounts enthusiastically how she was given a husband while the single 20-year-old Jordyn reacts somewhat impatiently. Yet she, too, knows how to channel her energy for this good cause. *Virgin Tales* offers a direct view of the sexual mores of the religious right wing in the USA, whose ideals are currently experiencing a boom with the strongly growing evangelical church.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations



← Section « Helvétiques »
Virgin Tales
de Mirjam von Arx



→ Section « État d'Esprit »
Hiver nomade
de Manuel von Stürler



↑ Section « Longs Métrages »
A Home Far Away
de Peter Entell

SRG SSR

Per una cinematografia svizzera di successo
Per ina cinematografia da success en Svizra
Pour le succès de la création cinématographique suisse
Für ein erfolgreiches Filmschaffen in der Schweiz

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

LE MEILLEUR DE LA PRODUCTION MONDIALE EN PREMIÈRE SUISSE. LES FILMS DE CETTE SECTION CONCOURENT AU PRIX DU PUBLIC DE LA VILLE DE NYON (CHF 10 000). LES PREMIÈRES OEUVRES SONT ÉGALEMENT CANDIDATES AU PRIX REGARD NEUF DE L'ÉTAT DE VAUD (CHF 10 000). LES PRODUCTIONS SUISSES PARTICIPENT AU GRAND PRIX SSA/SUISSIMAGE (CHF 15 000) POUR LE MEILLEUR FILM SUISSE ET LE PRIX SPÉCIAL DU JURY – SRG SSR POUR LE FILM SUISSE LE PLUS INNOVANT (CHF 10 000) TOUTES SECTIONS CONFONDUES. UNE SÉLECTION DE FILMS DE CETTE SECTION CONCOURET AU PRIX BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) POUR UNE ŒUVRE À DIMENSION HUMANISTE QUI MET EN LUMIÈRE DES RÉCITS DÉVELOPPANT DES VALEURS QUI DONNENT SENS À L'AVENIR DES HOMMES.

DAS BESTE DER INTERNATIONALEN PRODUKTION, PRÄSENTIERT ALS SCHWEIZER PREMIÈRE. DIESE FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN PUBLIKUMSPREIS DER STADT NYON (CHF 10 000). ERSTWERKE BEWERBEN SICH EBENFALLS FÜR DEN PREIS REGARD NEUF DES KANTONS WAADT (CHF 10 000). DIE SCHWEIZER FILME BEWERBEN SICH FÜR DEN GROSSEN PREIS SSA/SUISSIMAGE (CHF 15 000) FÜR DEN BESTEN SCHWEIZER FILM UND DEN SPEZIALPREIS DER JURY – SRG SSR (CHF 10 000) FÜR DEN INNOVATIVSTEN SCHWEIZER FILM AUS ALLEN SEKTIONEN. EINE FILMAUSWAHL DIESER SEKTION NIMMT AM WETTBEWERB FÜR DEN PREIS BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) TEIL, DER EIN WERK MIT HUMANISTISCHER DIMENSION BELOHNT, IN WELCHEM SINNSTIFTENDE WERTE FÜR DIE ZUKUNFT DER MENSCHEN ENTWICKELT WERDEN.

THE BEST IN WORLD PRODUCTION PREMIERED IN SWITZERLAND. THESE FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE AUDIENCE AWARD OF THE CITY OF NYON (CHF 10 000). FIRST FILMS ARE ALSO ELIGIBLE FOR THE PRIZE REGARD NEUF OF THE CANTON OF VAUD (CHF 10 000). SWISS FILMS ARE ELIGIBLE FOR THE GRAND PRIZE SSA/SUISSIMAGE (CHF 15 000) FOR THE BEST SWISS FILM AND THE SPECIAL PRIZE OF THE JURY – SRG SSR (CHF 10 000) FOR THE MOST INNOVATIVE SWISS FILM (ALL SECTIONS). A SELECTION OF FEATURE FILMS OF THIS SECTION ARE ELIGIBLE FOR THE PRIZE BUYENS-CHAGOLL (CHF 5000) FOR A WORK OF HUMANIST DIMENSION FOCUSING ON STORIES DEVELOPING VALUES THAT CONFER MEANING TO THE FUTURE OF MANKIND.



ÉTAT D'ESPRIT

PIPPO DELBONO

AMORE CARNE

ITALY | SWITZERLAND | 2011 | 80' | DV | HD | ITALIAN
SWISS PREMIERE



PHOTOGRAPHY
Pippo Delbono

EDITOR
Fabrice Aragno

MUSIC
Alexander Balanescu,
Michael Galasso,
Laurie Anderson

FILMOGRAPHY
2011 Amore Carne
2009 La Paura
2006 Il Grido
2003 Guerra

Armé de son portable ou d'une petite caméra HD, en tournée avec sa troupe ou seul dans les rues du monde, Pippo Delbono livre quelques fragments de sa vie et de sa pensée. Souvent, de petits détails font surgir des associations inattendues: un terrain vague suffit ainsi à évoquer le souvenir de Pina Bausch. Parfois le ton se fait plus doux, comme dans ce dialogue avec sa mère; ou quand un examen médical donne lieu à une scène de comédie à l'italienne. Film d'une grande liberté, emporté par la musique de Balanescu, *Amore Carne* est un voyage dans le temps présent, en compagnie de plusieurs figures amicales: Irène Jacob et Laurie Anderson, Tilda Swinton et Marie-Agnès Gillot. « *Amore Carne* vient de Rimbaud. Rimbaud parle d'une inquiétude de l'âme, d'un désir de lumière, de l'esprit – mot dont on a souvent trop peur. Moi, je pense que le cinéma, l'art, doit parler de ce mouvement de l'esprit qui est à l'origine des choses, du sens profond de la vie et de la mort. Rimbaud nous parle de cela. Il parle d'une folie qui devient illumination. Un amour qui n'arrive pas à se détacher de la chair » (PD).

CARLO CHATRIAN

Mit dem Handy oder einer kleinen HD-Kamera, auf Tournee mit seiner Truppe oder alleine unterwegs fängt Pippo Delbono Fragmente aus seinem Leben und seinen Gedanken ein. Oft lassen kleine Details unerwartete Assoziationen aufkommen, und so reicht ein unbebautes Gelände, um die Erinnerung an Pina Bausch zu wecken. Manchmal ist der Ton sanfter, wie in diesem Dialog mit seiner Mutter oder wenn eine ärztliche Untersuchung eine Szene wie aus einer italienischen Komödie bietet. Untermalt von der Musik Balanescus stellt der sehr frei gestaltete Film *Amore Carne* eine Reise in die Gegenwart dar, die von diversen Darstellerinnen begleitet wird: Irène Jacob und Laurie Anderson, Tilda Swinton und Marie-Agnès Gillot.

« *Amore Carne* stammt von Rimbaud. Rimbaud spricht von einer seelischen Unruhe, einem Wunsch nach Licht, dem Geist – einem Wort, vor dem man zu oft Angst hat. Ich bin der Ansicht, dass der Film, generell die Kunst, diese Bewegung des Geistes, die den Ursprung aller Dinge – im tieferen Sinne des Lebens und des Todes – kennzeichnet, ansprechen muss. Rimbaud spricht von einer Verrücktheit, die zur Erleuchtung wird. Eine Liebe, die sich nicht vom Fleisch zu lösen vermag » (PD).

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

Armed with a laptop or a small video camera, touring with his theatre company or wandering the world alone, Pippo Delbono communicates fragments of his life and thinking. Tiny details often give rise to unexpected associations: a piece of wasteland evokes the memory of Pina Bausch. Sometimes the tone is gentler, as in a dialogue with his mother; or when a medical examination leads to a classic piece of Italian comedy. A film of great freedom, borne up by the music of Balanescu, *Amore Carne* is a journey into the present, in the company of friends: Irène Jacob and Laurie Anderson, Tilda Swinton and Marie-Agnès Gillot.

“*Amore Carne* is inspired by Rimbaud. Rimbaud speaks of a restlessness of the soul, a longing for light, for spirituality – a word that frightens us. I believe that cinema, art, should speak of this movement of the spirit which is behind everything, of the deep meaning of life and death. Rimbaud speaks of that, of a madness that becomes enlightenment. A love that cannot detach itself from the physical body” (PD).

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

PRODUCTION
Cinémathèque Suisse
Frédéric Maire
+41 213152170
www.cinematheque.ch

COPRODUCTION
Casa Azul Film
Fabrice Aragno
+41 216256025
mail@casa-azul.ch
www.casa-azul.ch



CHRISTOPHE CUPELIN

CAPITAINE THOMAS SANKARA

SWITZERLAND | 2012 | 110' | 16 MM | DV | FRENCH

CAPTAIN THOMAS SANKARA

WORLD PREMIERE

REGARD NEUF

Thomas Sankara a dirigé la révolution burkinabé le temps d'un éclair, entre 1984 et son assassinat à l'automne 1987. Durant son « règne », l'imagination fut au pouvoir : une aberration historique, un crime de lèse-majesté pour les tutelles coloniales. Ce qui n'a pas empêché la renommée du « Capitaine » Thomas Sankara, président du « pays des hommes intègres » (sens de « Burkina-Faso ») et porte-parole des laissés-pour-compte, révolutionnaire non-conformiste au verbe aussi simple que haut (« certains me demandent où est l'impérialisme ? Regardez dans vos assiettes, le riz et le maïs importés : quoi de plus normal que celui qui vous donne à manger vous dicte également ses volontés ? »), de traverser les frontières. Christophe Cupelin n'a pas choisi d'interviewer les proches du leader martyr. En archiviste méticuleux, il met en scène, monte et triture au présent les rares archives audiovisuelles patiemment collectées pour composer l'un des biopics documentaires les plus percutants qu'il nous ait été donné de voir : flamboyant et précis, punk et romantique. La rencontre improbable d'Eschyle, de Chris Marker et de Frantz Fanon sur une table de montage.

EMMANUEL CHICON

Thomas Sankara war kurze Zeit lang – von 1984 bis zu seiner Ermordung im Herbst 1987 – Anführer der Burkinabé-Revolution. Während seiner « Herrschaft » regierte auch die Fantasie: Für die Kolonialmächte war dies ein historischer Irrweg, eine Majestätsbeleidigung. Dies änderte jedoch nichts daran, dass « Käpitan » Thomas Sankara, der Präsident des « Landes der ehrenwerten Menschen » (Bedeutung von « Burkina Faso »), der Fürsprecher der Benachteiligten und der unangepasste Revolutionär mit seiner ebenso einfachen wie noblen Ausdrucksweise (« Einige fragen mich: Wo ist der Imperialismus? Schaut auf Eure Teller! Reis und Mais werden importiert: Ist es nicht ganz normal, dass der, der Euch zu essen gibt, Euch auch seinen Willen diktiert? »), über die Landesgrenzen hinaus bekannt wurde. Christophe Cupelin befragte nicht etwa das Umfeld des Märtyrer-Präsidenten. Als sorgfältiger Archivar setzte er die seltenen, geduldig gesammelten audiovisuellen Archive in Szene, schnitt sie zusammen und aktualisierte sie. So entstand eine der eindrucklichsten Doku-Filmbiografien, die wir jemals sehen durften: Feurig und doch präzise, punkig und doch romantisch. Die unwahrscheinliche Begegnung von Aischylos, Chris Marker und Frantz Fanon an einem Schneidetisch...

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

Thomas Sankara's leadership of the revolution in Burkina Faso, from 1984 until his assassination in the autumn of 1987, was brilliant but short-lived. During this period, imagination was given free rein: a historical aberration, an offense to colonial "stewardship". Sankara's charisma as president of the "land of men of integrity" (i.e. "Burkina Faso"), spokesman for the dispossessed, non-conformist revolutionary of simple but noble speech ("Some people ask me where imperialism lies? Look at your plates, at the imported rice and maize: it is only normal that those who supply your food should bend you to their will!") has nonetheless spread far and wide. Christophe Cupelin decided not to interview those who were close to the martyred leader. Rather, he has patiently collected, meticulously sorted and edited the very limited audiovisual material that still exists to compose one of the most striking documentary biographies it has been our privilege to view: flamboyant and precise, punk and romantic. The unlikely meeting of Aeschylus, Chris Marker and Frantz Fanon on an editing bench.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Christophe Cupelin

SOUND

Philippe Ciompi

EDITOR

Christophe Cupelin

MUSIC

Fela Kuti, The Ex, Lamine Soumano, Smockey

FILMOGRAPHY

- 2012 Capitaine Thomas Sankara
- 2006 Kononga (sf)
- 2002 Y'a Personne? (sf)
- 1997 Dondoli Studio co-directed with Philippe Ciompi (sf)
- 1990 Plume avait un peu mal au doigt (sf)

PRODUCTION

Laïka Films
Christophe Cupelin
+41 788452709
christophe@laika.info
www.laika.com

JEANNE DELAFOSSE, CAMILLE PLAGNET

CHANGEMENT DE SITUATION

FRANCE | 2012 | 88' | DV | FRENCH

WORLD PREMIERE

REGARD NEUF

PHOTOGRAPHY

Zoltan Hauville

SOUND

Maya Rosa

EDITOR

Florence Bresson

FILMOGRAPHY

Jeanne Delafosse :

2012 *Changement de situation*2010 *Le Bruit de l'herbe qui pousse* (mlf)2006 *Bazar* (mlf)

Camille Plagnet :

2012 *Changement de situation*2009 *La tumultueuse vie d'un déflaté* (mlf)

PRODUCTION

Camille Plagnet
+33 6 60468689
camilleplagnet@hotmail.com

Las de son travail à l'agence pour l'emploi à Paris, Alain prend congé et part dans le Massif central. Au gré des rencontres, on découvre avec lui une France invisible, où, chacun à leur manière, des « petites gens » tentent d'échapper à la société consumériste à travers des modes de vie différents, loin des centres urbains : jeunes paysans refusant le productivisme agricole, idéalistes érigeant l'autonomie en principe de vie, enfants du pays cultivant la simplicité et le rapport à la terre... Cohérent avec son propos, le film invente son propre système, entre fiction et documentaire, avec un acteur pince-sans-rire, des habitants jouant leur propre rôle, et un humour décalé. Sans rhétorique, les cinéastes en profitent pour mettre en scène leur propre utopie, faite de convivialité retrouvée et d'un humanisme quotidien, où l'inconnu est un ami qu'on invite à sa table en poussant la chansonnette. Sortir des sentiers battus, prendre des chemins de traverse, se réinventer à son échelle dans un monde en mutation : c'est l'exhortation de ce 'road-movie' salutaire et profondément politique.

ALESSIA BOTTANI

Seiner Arbeit beim Pariser Arbeitsamt überdrüssig nimmt Alain Ferien und bricht auf ins Zentralmassiv. Über Begegnungen entdeckt der Zuschauer zusammen mit Alain ein unsichtbares Frankreich, wo die «kleinen Leute» der Konsumgesellschaft zu entfliehen versuchen, mit unterschiedlichen Lebensweisen, weit entfernt von den städtischen Zentren: Junge Bauern weisen die Agrarindustrie zurück, Idealisten huldigen der Autonomie als Lebensgrundsatz – Kinder vom Land, die die Einfachheit und den Bezug zur Erde pflegen... Der Film erfindet sein eigenes System, zwischen Fiktion und Dokumentarfilm, mit einem Darsteller mit trockenem Humor, mit den Bewohnern, die sich selbst spielen, und einem schrägen Humor. Die Filmmacher nutzen die fehlende Rhetorik, um ihre eigene Utopie zu inszenieren, die auf wiedergefundener Geselligkeit und einem Humanismus im Alltag fusst, wo Unbekannte Freunde sind, die man an seinen Tisch bittet. Neue Wege gehen, auch mal querfeldein, sich in einer Welt im Wandel neu orientieren: Das ist der Mahnruf dieses höchst politischen Feel-Good-Roadmovies.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

Weary of his work at a Paris job centre, Alain resigns and heads for the Massif Central. As he meets different people, we discover an almost invisible France, where "ordinary" people try to escape from consumer society by adopting different lifestyles, far from the madding crowd: young farmers saying no to "industrial" agriculture, idealists advocating self-sufficiency, locals cultivating simplicity and a healthy relationship with the soil... In keeping with its intention, the film invents its own – part fiction, part documentary – system, with an ironically witty actor, locals playing themselves, and a quirky kind of humour. The filmmakers take the opportunity to propose their own modest utopia, consisting of down-to-earth conviviality and humanity, where a stranger is a friend you invite home for a meal. Get off the beaten track, try some unconventional paths, reinvent yourself in a changing world: this is the invitation of this heartwarming and deeply political road-movie.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations





FREDERICK WISEMAN

CRAZY HORSE

FRANCE | 2011 | 134' | HD | FRENCH

SWISS PREMIERE

Le mythique cabaret parisien, temple de la beauté féminine, ouvre ses portes au cinéaste Frederick Wiseman, renommé pour ses portraits d'institutions américaines. Le club de l'avenue Saint Georges, fondé en 1951 par Alain Bernardin, doit aujourd'hui faire face à la surabondance d'images érotiques dans la vie ordinaire. Au XXI^e siècle, les danseuses arrivent d'Europe de l'Est : leur corps parfait se prête magnifiquement à des tableaux où seule la lumière sert d'habillage. Plus exclusif que jamais, ce cabaret est le théâtre d'une confrontation, parfois très serrée, entre chorégraphes, costumières, managers. Face à cet univers codé, Wiseman ne renonce pas à son style direct : il suit les différentes étapes de la préparation d'un nouveau spectacle et capte les frictions que la pénombre du cabaret a du mal à masquer. Et si, au premier abord, il donne l'impression de suivre cette machine à illusions, c'est en fait pour mieux dévoiler les règles inflexibles qui la régissent. Il suffit de regarder la scène du casting pour saisir la portée politique de ce film aux allures très aimables.

CARLO CHATRIAN

Das legendäre Pariser Variété, Tempel der weiblichen Schönheit, gewährt Frederick Wiseman, bekannt für seine Porträts amerikanischer Institutionen, einen Blick hinter die Kulissen. Der Club an der Avenue Saint Georges, der 1951 von Alain Bernardin gegründet wurde, hat heute mit der Flut erotischer Bilder im Alltag zu kämpfen. Im 21. Jahrhundert kommen die Tänzerinnen aus Osteuropa: Ihre perfekten Körper eignen sich ideal für 'Tableaux', bei denen einzig Licht sie einhüllt. Dieses Variété – exklusiver denn je – ist Schauplatz der (manchmal konfliktreichen) Auseinandersetzung von Choreografen, Kostümbildnerinnen und Managern. Auch in diesem codierten Umfeld verzichtet Wiseman nicht auf seinen direkten Stil: Er verfolgt die verschiedenen Schritte bei der Vorbereitung einer neuen Vorführung und fängt die Reibungen ein, die auch die Dunkelheit des Variétés kaum zu verschleiern vermag. Auf den ersten Blick mag man das Gefühl haben, dass Wiseman sich diesen Illusionen einfach hingibt, in Wirklichkeit will er damit jedoch die unflexiblen Regeln dieser Welt klarer aufzeigen. Schon bei der Castingszene wird einem die politische Reichweite dieses stilvollen Films bewusst.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

The legendary Parisian cabaret, devoted to female beauty, opens its doors to Frederick Wiseman, famous for his filmed portraits of American institutions. The club in the Avenue Saint Georges, founded in 1951 by Alain Bernardin, is nowadays faced with the challenge of a superabundance of erotic imagery in everyday life. In the 21st century, the dancers come from Eastern Europe: their magnificent bodies are perfectly suited to 'tableaux' in which light is their only clothing. More exclusive than ever, this cabaret is a cockpit of often very bitter confrontation between choreographers, costume designers and managers. Wiseman does not abandon his characteristic direct style: he follows the various stages in the preparation of a new show, capturing the tensions which even the twilight of the cabaret world cannot hide. And though at first he seems to go with the flow, it is to reveal better the inflexible rules that govern this "dream factory". You only need watch the casting scene to grasp the political import of this very attractive-looking film.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Frederick Wiseman

PHOTOGRAPHY

John Davey

SOUND

Hortense Bailly

EDITOR

Frederick Wiseman

FILMOGRAPHY

2011 Crazy Horse
 2010 Boxing Gym
 2009 La Danse, le Ballet de l'Opéra de Paris
 2002 Last Letter
 2001 Domestic Violence
 1999 Belfast, Maine
 1997 Public Housing
 1996 La Comédie-Française ou l'amour joué
 1995 Ballet
 1994 High School II
 1993 Zoo
 1991 Aspen
 1989 Near Death
 1989 Central Park
 1987 Missile
 1969 Law and Order
 1967 Titicut follies

PRODUCTION

Zipporah Films
 +1 6175763603
 zfilms@world.std.com
 www.zipporah.com

COPRODUCTION

Ideale Audience
 +33 153201400
 ideale@ideale-audience.fr
 www.ideal-audience.fr

WORLD SALES

Celluloid Dreams
 info@celluloid-dreams.com
 www.celluloid-dreams.com

EVERARDO GONZÁLEZ

CUATES DE AUSTRALIA

MEXICO | 2011 | 84' | 35MM | SPANISH

DROUGHT

SWISS PREMIERE

**SCREENPLAY**

Everardo González

PHOTOGRAPHY

Everardo González

SOUND

Pablo Tamez

EDITOR

Felipe Gómez, Clementina Mantellini

FILMOGRAPHY

2011 Cuates de Australia
 2010 El cielo abierto
 2007 Los ladrones viejos.
 Las leyendas del artegio
 2006 Jalisco es México (mlf)
 2003 La canción del pulque
 2002 Santa Rita (sf)
 2001 Zurcido Invisible (sf)
 1999 Gladiola (sf)

PRODUCTION

Ciénega Docs, S.A. de C.V.
 Martha Orozco
 martha.orozco@cienegadocs.com
 www.cienegadocs.com

WORLD SALES

Deckert Distribution GmbH
 Heino Deckert
 +49 341 2156638
 info@deckert-distribution.com
 www.deckert-distribution.com

Situé au nord-est du Mexique, la région de Cuates de Australia, dans l'état de Coahuila de Zaragoza, est un territoire semi-aride. Ici, chaque année, les habitants sont contraints par la sécheresse à laisser leur maison pour des lieux plus viables, en attendant que la pluie rende possible un retour. Avec un ton et un style de cinéma direct, Everardo Gonzales filme la vie tranquille qui précède cet exode biblique : les hommes regroupent le bétail, les femmes travaillent à la maison, les enfants vont à l'école. Ici et là, des événements interrompent l'atmosphère détendue des hameaux : des fêtes, des cérémonies religieuses, des courses de chevaux. Après, petit à petit, les conditions se font dramatiques : les sources se tarissent, les animaux commencent à mourir de soif, personne ne sort plus de sa maison. C'est l'heure du départ, en masse. A Cuates de Australia restent la chaleur, le silence et la mort. Mais tout ça n'est pas définitif. Comme dans les 'happy ends' des classiques hollywoodiens, le vent souffle, les nuages couvrent le ciel et la pluie tombe. La vie peut recommencer.

LUCIANO BARISONE

Die Region Cuates de Australia im Staat Coahuila de Zaragoza im Nordosten Mexikos ist eine Halbwüste. Jedes Jahr zwingt die Dürre die Bewohner aus ihren Dörfern in freundlichere Gegenden, um den Regen abzuwarten und zurückzukehren. In Ton und Stil des Direct Cinema filmt Everardo Gonzales das ruhige Leben vor dem biblisch anmutenden Exodus: Die Männer hüten das Vieh, die Frauen machen Hausarbeit, die Kinder gehen zur Schule. Ab und zu unterbricht ein Fest, ein religiöser Anlass oder ein Pferderennen das ruhige Dorfleben. Nach und nach wird das Leben härter: die Quellen versiegen, die ersten Tiere verdursten, die Menschen verschanzen sich in ihren Häusern. Der grosse Auszug beginnt. Zurück bleiben Hitze, Stille, der Tod. Aber dies ist nicht das Ende. Wie im Happy End der Hollywood-Klassiker kommt Wind auf, Wolken überziehen den Himmel, Regentropfen fallen. Das Leben beginnt erneut.

LUCIANO BARISONE
 Übersetzungen BMP Translations

The region of Cuates de Australia, in the state of Coahuila de Zaragoza (northeastern Mexico), is semi-arid. Every year, drought forces the local people to leave their homes and move to more hospitable areas, until the rains come and they can return. Adopting a direct style, Everardo Gonzales has filmed the untroubled way of life that precedes this biblical Exodus: the men herding cattle, the women performing household tasks, the children going to school. Now and again, festivals, religious ceremonies and horse races add spice to life in these small settlements. Then, little by little, living conditions become more difficult: springs dry up, animals start dying of thirst, no one goes out any more. It is time to leave, en masse. All that is left in Cuates de Australia is heat, silence and death. But that is not the final word. As in Hollywood classics with a happy ending, the wind blows, clouds cover the sky and the rains fall. Life can begin all over again.

LUCIANO BARISONE
 Translation BMP Translations



TRISTAN PATTERSON
DRAGONSLAYER

UNITED STATES | 2011 | 74' | HD | ENGLISH
 SWISS PREMIERE

REGARD NEUF

Les piscines des villas, abandonnées après la crise économique américaine, deviennent le théâtre des performances de jeunes skaters californiens. Leur vie est faite de gestes et d'instantanés, rendus plus aigus par l'alcool et la drogue. Comme une tribu, ils errent d'un lieu à l'autre avec un seul but: défier la loi de gravité en restant en équilibre sur une planche malgré les aspérités des surfaces. Une condition qui reflète bien leur situation existentielle, sans liens avec le corps social et sans futur. Le cinéaste filme ce milieu d'une façon totalement libre et originale, en suivant la parabole existentielle d'une légende vivante du skate. « J'ai rencontré Skreech à un rave party dans un aérodrome désaffecté. Il avait une crête verte phosphorescente et il portait un t-shirt de la même couleur célébrant les Screamers, un groupe de punk rock qui n'a jamais gravé de disques. Il semblait sous-alimenté et perdu. Il disait être sous l'effet d'une dose puissante de LSD. C'était impossible de parler avec lui: sa tête était dans les nuages. Après, je l'ai vu faire du skate » (TP).

LUCIANO BARISONE

Seit der US-Wirtschaftskrise stehen in Kalifornien Villen und Swimmingpools leer – eine Bühne für die jungen Skater. Ihr Leben besteht aus Gesten und Momentaufnahmen, verschärft durch Alkohol und Drogen. Wie Nomaden irren sie von einem Ort zum anderen. Ihr Ziel: Das Gesetz der Schwerkraft auszuhebeln und trotz unebener Oberflächen auf dem Board im Gleichgewicht zu bleiben. Ein Symbol für ihre existenzielle Lage ohne Verbindungen mit der Gesellschaft und ohne Zukunft. Der Regisseur filmt dieses Milieu völlig frei und originell anhand der existenziellen Bahn einer lebenden Skater-Legende. «Skreech habe ich an einer Rave-Party auf einem verlassenen Flughafen kennengelernt. Er trug einen grün phosphoreszierenden Irokesenschnitt und ein gleichfarbiges T-Shirt zu Ehren der Screamers, einer Punkband, die keine einzige Platte gemacht hat. Er wirkte unterernährt und verloren. Angeblich hatte er massiv LSD eingenommen. Er war nicht ansprechbar und völlig weggetreten. Dann sah ich ihn skaten» (TP).

LUCIANO BARISONE
 Übersetzungen BMP Translations

The swimming pools of Californian villas, abandoned following the recession in America, have become a playground for young skate-boarders. They live a life of instant excitement, spiced up with alcohol and drugs. Like a tribe, they wander from place to place with just one purpose: to defy the law of gravity by keeping their balance on a skateboard however rough the terrain. Which closely reflects the situation in which they find themselves, socially unattached and with no future prospects. The filmmaker has recorded this milieu in absolute freedom, following the existential "career" of a living legend of the sport. "I met Skreech at a rave party, on a disused aerodrome. He had a phosphorescent green crest and a T-shirt of the same colour celebrating The Screamers, a punk rock group which has never made a recording. He seemed malnourished and lost. He said he had taken a strong dose of LSD. It was impossible to speak with him: he was on cloud nine. Later, I saw him do some skate-boarding" (TP).

LUCIANO BARISONE
 Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
 Eric Koretz

SOUND
 Tom Paul

EDITOR
 Jennifer Tiexiera, Lizzy Calhoun

MUSIC
 T. Griffin

FILMOGRAPHY
 2011 Dragonslayer

PRODUCTION
 Animals of Combat
 John Baker
 +1 9177481519
 jcbaker@gmail.com

WORLD SALES
 Submarine
 David Koh
 +1 6462418099
 dk@submarine.com

BRAM VAN PAESSCHEN

EMPIRE OF DUST

BELGIUM | 2011 | 77' | HD | FRENCH | CHINESE | SWAHILI

SWISS PREMIERE

**SCREENPLAY**

Bram Van Paesschen

PHOTOGRAPHY

Emmanuel Gras

SOUND

Jeroen Van der Stock

EDITOR

Dieter Diependaele, Bram Van Paesschen

FILMOGRAPHY

- 2011 Empire of Dust
- 2008 Pale Peko Bantu Mambo Ayikosake
- 2005 World of Blue Land of O. (mlf)
- 2002 Smokescreen covering Brussels (sf)

PRODUCTION

Bart Van Langendonck
Savage Film
bart@savagefilm.be
www.savagefilm.be

WORLD SALES

Cat&Docs
Catherine Le Clef
+33 1 44596353
cat@catndocs.com
www.catndocs.com

«Là où il y a des gens, les problèmes ne manquent jamais»: ce proverbe swahili était le titre du précédent film de Bram Van Paesschen (*Pale Peko Bantu Mambo Ayikosake*, VdR 2009), centré sur les creuseurs katangais (région minière du Congo «belge») exploitant clandestinement les veines de cuivre et de cobalt. Ces matières premières – la malédiction de ce pays – intéressent beaucoup les Chinois, qui ont conclu avec le gouvernement central un troc: minerais contre infrastructures. *Empire of Dust* se situe dans ce contexte. Eddy, natif de Kinshasa, parle couramment mandarin et présente dans cette langue le «théâtre des opérations»: la construction d'une route entre Kolwezi et la capitale katangaise, Lubumbashi, opérée par une société chinoise pour laquelle travaille aussi Lao Yang. Les deux hommes incarnent le rapport de forces qui se noue entre nouveaux conquérants et anciens colonisés. Le Chinois s'efforce de comprendre la mentalité congolaise, se méfie (à juste titre) des échanges entre son employé-interprète et les acteurs locaux. Et la caméra de Van Paesschen nous régale de cette dialectique maître-esclave qui se joue dans la poussière katangaise.

EMMANUEL CHICON

«Wo es Menschen gibt, gibt es immer auch Probleme»: Dieses Suaheli-Sprichwort prägte den Titel des letzten Films von Bram Van Paesschen (*Pale Peko Bantu Mambo Ayikosake*, VdR 2009), bei dem es um Bergleute aus Katanga (einer Minenregion des «belgischen» Kongo) geht, die heimlich die Kupfer- und Kobaltminen ausbeuten. An diesen Rohstoffen, dem Fluch des Landes, sind auch die Chinesen sehr interessiert, die mit der Zentralregierung einen Deal vereinbart haben: Mineralien gegen Infrastruktur. *Empire of Dust* spielt ebenfalls in diesem Kontext. Eddy aus Kinshasa spricht fließend Mandarin und stellt in dieser Sprache das «Theater der Bauarbeiten» vor: Dabei entsteht eine Strasse zwischen Kolwezi und Lubumbashi, der Hauptstadt von Katanga. Sie wird von einer chinesischen Baufirma angelegt, für die auch Lao Yang arbeitet. Die beiden Männer verkörpern das Machtverhältnis zwischen den neuen Eroberern und den ehemals Kolonialisierten. Der Chineser bemüht sich um ein besseres Verständnis der kongolesischen Mentalität und misstraut (zu Recht) den Dialogen zwischen seinem Angestellten und Dolmetscher und den übrigen Beteiligten vor Ort. Und die Kamera von Van Paesschen gewährt uns Einblick in die Dialektik zwischen Herrn und Sklaven mitten im staubigen Katanga.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

“Wherever there are people, expect problems”: this Swahili proverb was the title of Bram Van Paesschen's previous film (*Pale Peko Bantu Mambo Ayikosake*, VdR 2009), which focused on illegal diggers mining veins of copper and cobalt in Katanga (former “Belgian” Congo). These raw materials – the curse of this country – are of great interest to the Chinese, who have struck a bargain with the central government: mineral ore for infrastructure. This is the background to *Empire of Dust*. Eddy, a native of Kinshasa, speaks fluent Mandarin and uses this language to present the “theatre of operations”: the construction of a road between Kolwezi and the Katangan capital, Lubumbashi, by a Chinese company, which also employs Lao Yang. The two men embody the relationship between the new empire builders and their Congolese “subjects”. The Chinaman tries to understand the Congolese mentality, (quite rightly) mistrustful of the exchanges between his interpreter employee and the local operators. Van Paesschen's camera gives us a brilliant picture of this master-slave dialectic being played out in the dust of Katanga.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations



MANUEL VON STÜRLER

HIVER NOMADE

SWITZERLAND | 2012 | 90' | HD | FRENCH

WINTER NOMADS

SWISS PREMIERE

REGARD NEUF

Bergers et troupeaux font partie des sujets les plus filmés par le cinéma documentaire. Il est cependant très rare de trouver des films qui ne s'arrêtent pas aux belles images, mais qui rendent compte de la complexité d'une situation comme la transhumance. Manuel von Stürler, qui est aussi musicien, a su trouver dans les temps et les espaces de ce mouvement d'humains et d'animaux la partition idéale d'une composition de plans et de sons. Ses personnages, Pascal et Carole, en compagnie de trois ânes et de quatre chiens guident 800 moutons sur un parcours de 600 kilomètres en passant sur des terrains enneigés entre des routes à forte circulation, des villages, des propriétés privés farouchement défendues. «C'est un métier très exigeant et j'avais envie de restituer sa réalité haletante, le mouvement du troupeau. Les bergers sont sans cesse sur le qui-vive et les moments de répit sont rares. Guider un troupeau de 800 bêtes sur un chemin de trois mètres de largeur bordé de champs ensemencés qu'aucun mouton ne doit fouler n'est vraiment pas à la portée du premier venu» (MVS).

LUCIANO BARISONE

Hirten und Herden sind ein beliebtes Sujet für Dokumentarfilmer. Allerdings findet man nur selten Filme, die sich nicht auf schöne Bilder beschränken, sondern komplexe Situationen wie Alpauftriebe wiedergeben. Manuel von Stürler, Filmer und Musiker, fand eine ideale Partitur für Ton und Einstellung in den Zeiten und Räumen solcher Verschiebungen von Mensch und Tier. Pascale und Carol, die Hauptdarsteller, treiben mit drei Eseln und vier Hunden 800 Schafe über 600 Kilometer an Schneefeldern zwischen stark befahrenen Strassen, Dörfern und heftig verteidigten Privatgrundstücken voran. «Der Hirtenberuf ist sehr anspruchsvoll, daher wollte ich seine atemlose Wirklichkeit, die Bewegung der Herde bewusst machen. Schäfer sind pausenlos auf dem Sprung, Pausen sind selten. Eine 800-köpfige Herde auf einem 3 Meter breiten Weg vorwärts zu treiben und zu vermeiden, dass die Schafe die Saatefelder links und rechts zertrampeln, ist wirklich nicht jedermanns Sache» (MVS).
LUCIANO BARISONE
Übersetzungen BMP Translations

Shepherds and their flocks are a favourite subject of documentary films. It is very rare, though, to find films which go beyond the picture-postcard imagery and examine the complexity of a practice such as transhumance. Manuel von Stürler, who is also a musician, has found in the times and places of this movement of humans and animals the ideal score for a composition made up of sounds and visual sequences. His protagonists, Pascal and Carole, with three donkeys and four dogs, drive 800 sheep over a distance of 600 kilometres, braving snow, main roads, villages and fiercely defended private estates. "It is a very demanding occupation and I wanted to record the gruelling reality of moving a flock of sheep. The shepherds are constantly on the look-out, and there is little respite. Driving a flock of 800 animals along a three-metre-wide trail with sown fields on either side that must not be trampled on is certainly not a job for any Tom, Dick or Harry" (MVS).

LUCIANO BARISONE
Translation BMP Translations**SCREENPLAY**

Claude Muret, Manuel von Stürler

PHOTOGRAPHY

Camille Cottagnoud

SOUNDMarc von Stürler,
Etienne Curchod**EDITOR**

Karine Sudan

MUSIC

Olivia Pedroli

FILMOGRAPHY

2012 Hiver Nomade

PRODUCTIONLouise Productions
Heinz Dill, Elisabeth Garbar
+41 216246116
info@louiseproductions.ch
www.louiseproductions.ch

NAMIR ABDEL MESSEH

LA VIERGE, LES COPTES ET MOI

FRANCE | QATAR | 2012 | 85' | HD | FRENCH | ARABIC

THE VIRGIN, THE COPTS AND ME

SWISS PREMIERE

REGARD NEUF**SCREENPLAY**

Namir Abdel Messeh, Anne Paschetta, Nathalie Najem

PHOTOGRAPHY

Nicolas Duchene

SOUND

Julien Sicart, Gwennole Leborgne, Roman Dymny

EDITOR

Sebastien De Sainte Croix

MUSIC

Vincent Segal

FILMOGRAPHY

2012 La Vierge, les Coptes et Moi

2006 Toi, Waguih (sf)

2004 Quelque chose de mal (sf)

PRODUCTIONOweda Films
Namir Abdel Messeh
+33 146216168
petitnamir@gmail.com**WORLD SALES**Doc & Film International
+33 142775687
sales@docandfilm.com
www.docandfilm.com

Namir part en Egypte, son pays d'origine, faire un film sur les apparitions miraculeuses de la Vierge au sein de la communauté copte chrétienne. Bientôt, l'enquête le ramène à sa famille, à la campagne. Cherchant en vain la preuve par l'image, l'apprenti documentariste finit par se livrer à une rocambolesque mise en scène avec le concours de tout le village. Cette comédie enjouée, interprétée par le réalisateur lui-même, s'interroge de bout en bout sur l'image et ses enjeux, entre réalité et fiction: peut-on croire sans voir? Voir sans croire? Et que peut alors le cinéma? A mesure qu'il avance, sous ses airs faussement désinvoltes – ne pas se fier aux apparences! –, le film gagne en complexité et apporte sa propre réponse. Le cinéma, c'est d'abord un formidable moyen pour renouer avec ses racines, effacer les distances – géographiques, culturelles, religieuses –, être ensemble, en un mot: partager. Au contact de ses frères paysans, et face à leur misère, le regard du réalisateur se fait plus pénétrant, et sans rien perdre de son esprit ludique, révèle toute son humanité. Un petit miracle...

ALESSIA BOTTANI



Namir reist in sein Heimatland Ägypten, um einen Film über Marienerscheinungen bei den koptischen Christen zu drehen. Seine Suche führt ihn aufs Land zu seiner Familie. Der angehende Dokumentarfilmer versucht vergeblich eine Erscheinung mit Bildern zu belegen und inszeniert schliesslich mit der Unterstützung des ganzen Dorfs eine Marienerscheinung. Diese heitere Komödie, mit dem Regisseur als Schauspieler, stellt das Bild zwischen Realität und Fiktion in Frage: Kann man glauben, ohne zu sehen? Sehen, ohne zu glauben? Und was kann die Leinwand dazu beitragen? Der Film strahlt eine gewisse Nonchalance aus – aber auch hier trägt der Schein, denn er gewinnt an Komplexität und beantwortet die Frage schliesslich selbst. Das Medium Film ist in erster Linie ein perfektes Mittel, um wieder zu seinen Wurzeln zurückzukehren, geografische, kulturelle und religiöse Distanzen auszulöschen, zusammenzusein – mit einem Wort: zu teilen. Im Kontakt mit seinen Brüdern, die Bauern sind, und angesichts ihrer misslichen Lage wird der Blick des Regisseurs schärfer und enthüllt seine ganze Menschlichkeit – ohne jedoch den spielerischen Geist zu verlieren. Ein kleines Wunder...

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

Namir travels to Egypt, his native land, to make a film about miraculous appearances of the Blessed Virgin Mary among the Coptic Christian community. He is soon reunited with his family in the countryside. Unable to film proof of the appearances, the apprentice filmmaker ends up staging a fantastic spectacle involving the whole village. From end to end, this cheerful comedy, featuring the director himself, poses questions about the visual image and related issues: Can one believe without seeing? See without believing? What can cinema achieve? As it progresses, despite its offhand manner – never trust appearances! – the film gains in complexity and gives its own answer. The cinema is first of all a wonderful way to rediscover one's roots, cancel distance – geographical, cultural, religious – be together, in a word: share. In contact with his farmer brothers, faced with their poverty, the filmmaker sees things more sharply and, without losing anything of his playful spirit, reveals his full humanity. A minor miracle...

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations



FELLIPE BARBOSA

LAURA

BRAZIL | UNITED STATES | 2011 | 78' | HD

PORTUGUESE | ENGLISH | SPANISH

EUROPEAN PREMIERE

REGARD NEUF

Laura est une créature de la nuit. Elle aime l'éclat et le glamour du 'star-system'. Nuit après nuit, elle sort à la rencontre des pontes de Hollywood. Se mettant soigneusement en scène, elle doit faire la queue avant d'entrer dans le royaume des dieux du show business; elle agite ensuite la main et salue les gens comme si elle appartenait à un univers hors de portée des autres. Mais ce n'est que la surface. La vérité est plus dure. D'origine brésilienne, Laura est arrivée à New York dans l'espoir d'y mener la grande vie. Mais dans son minuscule appartement, jonché d'un nombre incroyable de boîtes et de sacs en plastique, elle avance sur une voie très étroite, à la frontière entre splendeur et pauvreté. Le réalisateur Fellipe Barbosa suit Laura lors de ses aventures nocturnes, se disputant avec elle sur la façon dont il se représente le film. Tel un blues qui résonne quelque part dans la nuit, *Laura* est un film sur l'exil et la solitude. Les images somptueuses rappellent à la fois Cassavetes à son apogée et des bijoux perdus du cinéma indépendant américain des années 1970, comme *Wanda*, de Barbara Loden.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Laura ist eine echte Nachtschwärmerin. Sie liebt Blitzlichtgewitter, Glamour und Stars. Jede Nacht ist sie unterwegs, um echte Hollywood-Größen zu treffen. Sorgfältig inszeniert sie ihren Auftritt im Reich der Show-Biz-Götter. Der entscheidende Moment ist gekommen, wenn sie sich in die Schlange einreihet, um eingelassen zu werden. Dann winkt sie und grüsst die Leute, als gehörte sie zu einer Welt, die für die anderen nicht erreichbar ist. Doch das ist nur die Oberfläche. Ihr wahres Leben ist viel härter. Laura stammt aus Brasilien und ging nach New York, um dort gross herauszukommen. Sie lebt in einer winzigen, bis oben mit Schachteln und Plastiktüten angefüllten Wohnung – eine Gratwanderung zwischen Rampenlicht und extremer Armut. Regisseur Fellipe Barbosa begleitet Laura bei ihren nächtlichen Abenteuern und diskutiert darüber, wie er sich seinen Film über sie vorstellt. *Laura* ist wie ein gefühlvoller Blues irgendwo im Dunkeln, ein Film über Exil und Einsamkeit. Fellipe Barbosa verschwenderisch gestrickte Bildwelten erinnern sowohl an die nächtlichen Meisterwerke von Cassavetes als auch an vergessene Kleinode des US-Independent-Films der 70er, z. B. an Barbara Loden's *Wanda*.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Laura is a creature of the night. She loves the flash and the glamour of the star system. Night after night she is out meeting Hollywood's heavy hitters. Carefully staging her entrance in the realms of the gods of show business, her moment of truth is standing in line waiting to be admitted and then wave her hand and greet people as if she belonged to a world that is out of reach for everybody else but her. But this is only the surface. The truth is harsher. Of Brazilian descent, Laura has hit New York hoping to make it big time. Living in a tiny flat, crowded with an incredible number of boxes and plastic bags, she treads a thin line between flash and extreme poverty. Director Fellipe Barbosa follows Laura on her nighttime adventures, arguing about the way he imagines his film about her. Like a soulful blues that echoes somewhere deep in the night, *Laura* is a film about exile and loneliness. Fellipe Barbosa's lavishly textured images recall both Cassavetes at his nocturnal best and lost gems of American independent cinema of the 1970s such as Barbara Loden's *Wanda*.

GIONA A. NAZZARO

PHOTOGRAPHY

Pedro Sotero

SOUND

Waldir Xavier

EDITOR

Karen Sztajnberg

MUSIC

Patrick Laplan

FILMOGRAPHY2011 *Laura*2007 *Salt Kiss* (sf)2005 *La Muerte Es Pequeña* (sf)**PRODUCTION**Gamarosa Filmes
Fellipe Barbosa
+55 2191940927
fgamarosa@gmail.com**COPRODUCTION**Vermelho Filmes
Fernanda De Capua
+55 1192921718
nandaland@gmail.com**WORLD SALES**FIGa Films
Sandro Fiorin
+1 3232585241
contact@figafilms.com

MICHAEL PALM

LOW DEFINITION CONTROL – MALFUNCTIONS #0

AUSTRIA | 2011 | 95' | SUPER 8 | ENGLISH | GERMAN
 SWISS PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Michael Palm

SOUND

Michael Palm

EDITOR

Michael Palm

MUSIC

Trevor Duncan, Maurice Ravel

FILMOGRAPHY

- 2011 Low Definition Control – Malfunctions #0
- 2009 Laws of Physics (sf)
- 2009 Body Trail (sf)
- 2006 Mozart Sells
- 2004 Edgar G. Ulmer – The Man Off-Screen
- 2003 Sim Movie (sf)
- 2001 Sea Concrete Human (sf)

PRODUCTION & WORLD SALES

Johannes Hammel
 sixpackfilm
 +43 152609900
 office@sixpackfilm.com
 www.sixpackfilm.com

«C'est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on ne vous demande pas de croire mais de vous comporter comme si vous croyiez. Ce qui revient à dire que l'information est exactement le système de contrôle» écrivait Gilles Deleuze... sans imaginer que cette «information» serait véhiculée par des technologies utilisées sans véritables limites par des Etats et leurs forces de sécurité pour prédire ce qu'ils ne peuvent prévenir... Chaque individu est désormais l'objet d'un regard permanent qui cherche et voit des criminels potentiels partout au nom de la «sécurité préventive». Orwell n'aurait pu prévoir que nous deviendrions autant de «Little Brothers» engagés dans une guerre virtuelle de tous contre tous ou des serveurs zélés, des nouveaux Léviathan. Michael Palm a parcouru et monté des centaines de rushes d'images «sans qualité» issues de la vidéosurveillance pour bâtir *Low Definition Control – Malfunctions #0*, film analytique qui déroule un dialogue en voix-off entre neurologues, théologiens, sociologues, etc. interrogeant notre effarante capacité à accepter la mécanisation de la perception dans l'espace public et la médecine.

EMMANUEL CHICON

«Es ist ein Befehlsabfolge. Wenn man Sie informiert, sollen Sie das Gesagte nicht glauben, sondern sich so verhalten, als würden Sie es tun. Was darauf hinausläuft, dass die Information genau das Kontrollsystem ist», schrieb Gilles Deleuze... ohne damals zu wissen, dass diese «Informationen» eines Tages durch Technologien übermittelt werden sollten, deren Nutzung durch die Staaten und ihre Sicherheitskräfte keine echten Grenzen gesetzt werden, damit sie vorhersagen, was sie nicht verhindern können... Künftig steht jedes Individuum unter einer permanenten Beobachtung, die im Namen der «präventiven Sicherheit» überall potentielle Kriminelle sucht und sieht. Selbst Orwell hätte niemals geahnt, dass wir zu so vielen «Little Brothers» mutieren würden, die einen virtuellen Krieg aller gegen alle ausfechten, zu so eifrigen Dienern und neuen Leviathanen. Michael Palm hat Hunderte von «minderwertigen» Bildaufnahmen aus der Videoüberwachung durchgesehen und zu *Low Definition Control – Malfunctions #0* zusammengeschnitten. Dieser analytische Film spult einen Off-Stimmen-Dialog zwischen Neurologen, Theologen, Soziologen etc. ab und stellt dabei unsere erschreckende Fähigkeit in Frage, die Mechanisierung der Wahrnehmung in öffentlichen Räumen und in der Medizin zu akzeptieren.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations



«It's just a load of slogans. When they broadcast information, they don't expect you to believe it but to behave as if you did. In other words, information is precisely the control system», wrote Gilles Deleuze... not imagining that this «information» would be conveyed by technologies used without any real restrictions by States and their security forces to predict what they cannot prevent. Each individual is now the object of permanent surveillance, which looks for and finds potential criminals everywhere in the name of «preventive security». Orwell could not have foreseen that we would all become «Little Brothers» engaged in a virtual war all against all, or zealous servants, new Leviathans. Michael Palm has perused and edited hundreds of low-quality images taken by security cameras to create *Low Definition Control – Malfunctions #0*, an analytical film accompanied by voice-off dialogue involving neurologists, theologians, sociologists, etc., questioning our frightening capacity to accept the mechanization of perception in the public space and in medicine.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations



JON HAUKELAND

REUNION – TI ÅR ETTER KRIGEN

KOSOVO | NORWAY | 2011 | 72' | HD

ENGLISH | NORWEGIAN | SERBIAN

REUNION – TEN YEARS AFTER THE WAR

INTERNATIONAL PREMIERE

En 1999, peu avant que l'OTAN ne bombarde le Kosovo, de jeunes Albanais et de jeunes Serbes de Pristina voulaient à tout prix maintenir un dialogue se sont réunis pour parler. A l'époque, les Albanais étaient opprimés par les Serbes, qui, pour leur part, redoutaient de devoir quitter le Kosovo après une éventuelle victoire des Albanais. Jon Haukeland a filmé ces jeunes intellectuels tentant désespérément de changer les choses.

Dix ans plus tard, il retrouve une grande partie de ses protagonistes. Et ils veulent de nouveau se réunir. Cette fois, les Serbes arrivent d'enclaves du Kosovo, de Belgrade ou du Danemark pour s'asseoir avec la nouvelle élite kosovare autour d'une table, au Monténégro.

Au début, chacun s'obstine à parler de son point de vue, en dépit des efforts du modérateur norvégien. Mais, en se voyant dans le film tourné dix ans plus tôt, ils prennent conscience que la situation d'alors était identique à celle d'aujourd'hui – à ceci près que les rôles ont été inversés. La discussion laisse alors un peu de place à l'humour noir et à quelques petites propositions de paix. *Reunion – Ti år etter krigen* est un plaidoyer essentiel pour la volonté de dialoguer à tout prix.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

1999, kurz bevor die NATO den Kosovo bombardierte, traf sich eine Gruppe junger Albaner und Serben aus Pristina, die trotz allen Gegensätzen im Dialog bleiben wollten. Die Albaner litten unter der Unterdrückung durch die Serben, und die Serben befürchteten, Kosovo nach einem Sieg der Albaner verlassen zu müssen. Jon Haukeland filmte damals den verzweifelten Versuch der jungen Intellektuellen, etwas verändern zu können.

Zehn Jahre später findet Haukeland einen Grossteil der Teilnehmer wieder. Und sie wollen sich wieder treffen. Die Serben reisen nunmehr aus serbischen Enklaven im Kosovo, aus Belgrad oder Dänemark an, um sich in Montenegro mit der neuen Elite Kosovos an einen Tisch zu setzen.

Zuerst beharren sie vor allem auf den eigenen Sichtweisen, trotz der Bemühungen des norwegischen Moderators. Als sie sich dann selbst im zehnjährigen Film sehen, realisieren sie, wie ähnlich die Situation damals wie heute ist – nur mit umgekehrter Rollenverteilung. Schwarzer Humor und kleine, individuelle Friedensangebote finden dann doch noch ihren Weg. *Reunion – Ti år etter krigen* ist ein wichtiges Plädoyer für den unbedingten Willen zum Dialog.

JENNY BILLETER

In 1999, shortly before NATO bombarded Kosovo, a group of young Albanians and Serbs from Pristina came together – a group that wanted to establish and maintain a dialogue despite all their differences. The Albanians suffered under the oppression of the Serbs; the Serbs feared that they would need to leave Kosovo if the Albanians were victorious. The Norwegian Jon Haukeland filmed what was then the desperate attempt of these young intellectuals to bring about change.

Ten years later Haukeland was able to locate most of the participants and they wanted to meet again. The Serbs, however, now travel to Montenegro from Serbian enclaves in Kosovo or from Belgrade or Denmark to take their places at the table with the new elite of Kosovo.

At first all of them insist on their own points of view despite the efforts of their Norwegian moderator. Yet when they see themselves in the ten-year-old film they realize how much today's situation resembles that of ten years ago – except that now the roles are reversed. This realization paves the way for black humour and small, individual peace offerings. *Reunion – Ti år etter krigen* is an essential plea for the utter determination to keep a dialogue alive.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Øystein Mamen, Anna Myking

EDITOR

Torkel Gjorv

FILMOGRAPHY

2011 *Reunion – Ti år etter krigen*
 2008 *Ten Years From Now (sf)*
 2007 *Behind the House (sf)*
 2003 *The Man Who Loved Haugesund*
 2000 *Ante – Rite of Passage (m/f)*
 1999 *Before the Bombs (sf)*
 1998 *Babel Fish and the Atlantic Family (sf)*
 1997 *The American Look*

PRODUCTION

Medieoperatørene as
 Charlotte Røhder Tvedt
 +47 92436115
 charlotte@mop.no
 www.mop.no

WORLD SALES

Autlook Filmsales
 Peter Jäger
 +43 720346934
 peter@autlookfilms.com
 www.autlookfilms.com

PARY EL-QALQILI

SCHILDKRÖTEN- WUT

GERMANY | 2012 | 70' | HD | ARABIC | GERMAN

THE TURTLE'S RAGE

WORLD PREMIERE

REGARD NEUF**SCREENPLAY**

Pary El-Qalqili, Silvia Volkan

PHOTOGRAPHY

Aline Laszlo

SOUND

Franziska Von Malsen

EDITOR

Ulrike Tortora

FILMOGRAPHY

2012 Schildkrötenwut
 2009 Ruhe im Kopf (sf)
 2008 Angstkommen (sf)
 2007 Josip (sf)

PRODUCTION

Kaissar Film
 Khaled Kaissar
 info@kaissar-film.com
 www.kaissar-film.com

WORLD SALES

The University of TV and Film Munich
 Tina Janker
 +49 89 689574036
 festival4@hff-muc.de



A Berlin, un homme quitte sa femme et sa fille de 12 ans pour retourner en Palestine, se battre pour son peuple et tout recommencer à zéro. Dix ans plus tard, il est expulsé par les Israéliens et contraint de retourner en Allemagne. Sa femme le laisse vivre dans le sous-sol de sa maison, tandis que sa fille tente de comprendre cet homme mystérieux qui passe ses jours muré dans le silence. Comme une tortue dans sa carapace. La fille commence à lui poser des questions. Mais la douleur est telle qu'il n'est pas facile d'y répondre. La réalisatrice Pary El-Qalqili, née en 1982 à Berlin, décide de retourner avec son père en Palestine. Le poids du conflit palestinien met leurs nerfs à rude épreuve, créant une barrière émotionnelle dans leur relation. Alors que d'autres construisent des murs, Pary et son père doivent faire tomber celui qui les sépare. *Schildkrötenwut* est un film sur la reconquête du droit au souvenir, sur la perte et l'exil. Mais aussi sur la façon dont la guerre et l'exil façonnent les efforts de ceux qui essaient de sortir du silence et de leur carapace.

GIONA A. NAZZARO

Ein Mann verlässt in Berlin seine Frau und seine 12-jährige Tochter, um nach Palästina zurückzukehren, für seine Leute zu kämpfen und nochmals von vorn anzufangen. Zehn Jahre später wird der Mann von den Israeli vertrieben und gezwungen, nach Deutschland zurückzukehren. Seine Frau lässt ihn im Keller ihres Reihenhauses wohnen, während seine Tochter versucht, diesen geheimnisvollen Mann zu verstehen, der den ganzen Tag schweigt. Wie eine Schildkröte in ihrem Panzer. Dann beginnt sie den Vater zu befragen. Aber das Antworten fällt schwer. Es ist viel Schmerz damit verbunden. Darum beschliesst die 1982 in Berlin geborene Regisseurin Pary El-Qalqili, mit ihrem Vater nach Palästina zurückzukehren. Unterwegs geht die Last des Palästina-Konflikts allen so unter die Haut, dass sie die Beziehung emotional blockiert. Während andere Mauern errichten, müssen Pary und ihr Vater die Mauer einreißen, die sie voneinander trennt. *Schildkrötenwut* ist ein Film über die Rückeroberung des Rechts auf Erinnerung, eine Geschichte über Verlust und Exil. Und darüber, welchen Einfluss Krieg und Verbannung auf die Bemühungen von Menschen haben, die wieder sprechen lernen und ihren eigenen Schildkrötenpanzer verlassen wollen.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

A man leaves his wife and 12-year-old daughter in Berlin to return to Palestine, fight for his people, make a fresh start. After ten years the man is expelled by the Israelis and forced to return to Germany. His wife allows him to live in the cellar of her row house while his daughter tries to understand this mysterious man who spends his days in silence. Like a turtle living inside its shell. Thus the daughter starts questioning her father. But answering is not easy. There is a lot of pain that must be dealt with. Director Pary El-Qalqili, born 1982 in Berlin, therefore decides to return to Palestine with her father. On the road the burden of the Palestinian conflict gets under their skin and creates an emotional barrier in their relationship. And while others build walls, Pary and her father have to bring down the wall that separates them from each other. *Schildkrötenwut* is a film about regaining the right to memory; a story about loss and exile. A film about how war and exile shape the attempts of those who try to speak again and break free of their own turtle shell.

GIONA A. NAZZARO



Le XX^e siècle a été marqué par l'invention de la bombe atomique. La civilisation occidentale a radicalement modelé le monde moderne en créant la première arme de destruction massive. Mais qu'est-ce qui a bien pu pousser l'homme à concevoir une arme suffisamment puissante pour détruire non seulement des villes entières, mais aussi ses créateurs? Le réalisateur Manu Riche et l'écrivain Patrick Marnham s'embarquent dans un voyage sur les traces des événements qui ont mené à la fabrication de la bombe, tout en traversant l'histoire du XX^e siècle. Les vies et les événements se croisent; le film se focalise tour à tour sur une mine d'uranium dans la forêt tropicale congolaise, sur le désert du Nouveau-Mexique, où la bombe atomique a été construite, puis sur la région de Fukushima, au Japon, qui a été frappée par un séisme. Tous ces fils s'entremêlent de façon inattendue. A travers les textes d'Aby Warburg, célèbre théoricien de la culture et historien de l'art qui a consacré la majeure partie de son travail à l'importance du mythe dans le monde moderne, *Snake Dance* forme un essai fascinant sur un monde qui, plus que jamais, est au bord de la destruction totale.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Das 20. Jahrhundert war von der Erfindung der Atombombe geprägt. Die westliche Zivilisation hat die moderne Welt durch die Erschaffung der ersten Massenvernichtungswaffe radikal verändert. Doch was führte eigentlich zum Entwurf einer Waffe, die die Macht hat, nicht nur ganze Städte, sondern auch ihre eigenen Erfinder zu zerstören? Filmemacher Manu Riche und Schriftsteller Patrick Marnham begeben sich auf eine Reise, die nicht nur die historischen Ereignisse anpeilt, die zum Bau der Bombe führten, sondern buchstäblich durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts «kreuzt». Leben und Ereignisse überschneiden sich, als sich der Fokus des Films von einer Uranmine im kongolesischen Regenwald zum High Desert New Mexicos verlagert, wo die Atombombe gebaut wurde, und dann in die erdbebengeplagte Region Fukushima in Japan. Alle diese Fäden sind auf unerwartete Weise miteinander verwoben. Durch die Schriften von Aby Warburg, dem gefeierten Kulturwissenschaftler und Kunsthistoriker, der die meisten seiner Studien der Bedeutung des Mythos in der modernen Welt widmete, konstruiert *Snake Dance* einen faszinierenden filmischen Essay über eine Welt, die heute näher denn je am Rande der kompletten Vernichtung steht.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

The 20th century was moulded by the invention of the atomic bomb. Thus western civilization has radically shaped the modern world in creating the very first weapon of mass destruction. But what led to the concept itself of a weapon so powerful that it could destroy not only whole cities but also its own creators? Filmmaker Manu Riche and writer Patrick Marnham embark on a journey that does not simply focus on the historical events that led to the making of the bomb, but literally crosses through the history of the 20th century. Lives and events intersect as the focus of the film moves from a uranium mine in the Congolese rain forest to the high desert of New Mexico where the atomic bomb was constructed, up to earthquake-stricken Japan's Fukushima area. All these different threads are woven together in an unexpected way. Through the writings of Aby Warburg, the celebrated cultural theorist and art historian who devoted most of his studies to the importance of myth in the modern world, *Snake Dance* composes a fascinating filmic essay of a world that now more than ever is on the verge of complete destruction.

GIONA A. NAZZARO

MANU RICHE, PATRICK MARNHAM

SNAKE DANCE

BELGIUM | IRELAND | NETHERLANDS | 2012 | 75' | HD

ENGLISH | FRENCH

INTERNATIONAL PREMIERE

SCREENPLAY

Manu Riche, Patrick Marnham

PHOTOGRAPHY

Renaat Lambeets

SOUND

Luc Cuveele

EDITOR

Michèle Hubinon

FILMOGRAPHY

Manu Riche (selection):
 2012 Snake Dance
 2003 L'Homme qui n'était pas Maigret (mif)
 2001 Baudouin Ier/Boudewijn I (mif)
 2000 Welcome to My World
 1998 The Black Star (mif)
 1996 Brussels 25 Novembre (mif)
 1994 De Misanthrop (mif)
 1993 Anvers93 (mif)
 1992 The Flemish Cultural Landscape in Seven Episodes (mif)

Patrick Marnham :
 2012 Snake Dance

PRODUCTION

Manu Riche
 +32 496530976
 manuriche@gmail.com

James Mitchell
 SohoMoon pictures Ltd.
 +353 16624826
 James.Mitchell@sohomoon.com

Suzanne van Voorst
 IDTV DOCS
 +31 203143314
 Suzanne.v.Voorst@idtv.nl

WORLD SALES

Thank you & Good Night Productions
 Geneviève De Bauw
 +32 2 5602119
 info@thankyouandgoodnight.be
 www.thankyouandgoodnight.be

NANCY BUIRSKI

THE LOVING STORY

UNITED STATES | 2011 | 77' | HD | ENGLISH
EUROPEAN PREMIERE



REGARD NEUF

SCREENPLAY

Susie Ruth Powell

PHOTOGRAPHY

Rex Miller, Steve Milligan

SOUND

Mark Barosso

EDITOR

Elisabeth Haviland James

MUSIC

David Majzlin

FILMOGRAPHY

2011 The Loving Story

1958: Richard et Mildred Loving – lui, blanc, elle, métisse – se marient à Washington mais sont hors-la-loi chez eux, en Virginie, comme dans 16 autres Etats américains. 1967. La Cour suprême des Etats-Unis statue en faveur des époux contre l'interdiction du mariage interracial: un verdict historique pour l'avancée des droits civils dans tout le pays. Une narration lente retrace sans didactisme le long combat des Loving aux côtés de leurs jeunes avocats. Mais l'originalité et la force du film tient surtout à ses archives d'époque exceptionnelles: des rushes 16mm inédits, tournés par deux représentants du cinéma-vérité, et de magnifiques clichés dus à un photographe du magazine «Life». Entre ballade amoureuse et chronique judiciaire, ce documentaire mélancolique plonge dans l'intimité d'un homme et d'une femme ordinaires, profondément amoureux, qui ont changé l'histoire tout en se disant apolitiques. Un formidable voyage dans le temps, qui éclaire avec acuité l'Amérique d'Obama, où d'autres couples bataillent aujourd'hui pour leurs droits...

ALESSIA BOTTANI

PRODUCTION

Augusta Films, LLC
Nancy Buirski
nbuirski@nc.rr.com

COPRODUCTION

Thornapple Films
Elisabeth Haviland-James
biz@thornapplefilms.com

1958: Richard und Mildred Loving – er Weisser, sie Mischling – heiraten in Washington, müssen aber bei sich zuhause in Virginia in wilder Ehe leben, wie in 16 weiteren US-Staaten. 1967: Der oberste Gerichtshof der USA entscheidet zugunsten der Eheleute und gegen das Verbot gemischtrassiger Ehen: Dieses Urteil ist für den Fortschritt der Bürgerrechte im ganzen Land von historischer Bedeutung. Die gemächliche Erzählweise begleitet ohne erhobenen Zeigefinger den langen Kampf der Lovings Seite an Seite mit ihren jungen Anwälten. Ungewöhnlich und die wahre Stärke des Films sind seine einzigartigen zeitgenössischen Archivaufnahmen: nie gezeigte 16 mm-Aufnahmen, gedreht von zwei Vertretern des Cinema-Vérité, sowie wunderbare Bilder aus dem «Life»-Magazin. Irgendwo zwischen Liebesgeschichte und Gerichtschronik gewährt dieser melancholische Dokumentarfilm Einblick in das Privatleben eines ganz normalen Mannes und einer ganz normalen Frau, die sich zutiefst lieben und Geschichte geschrieben haben, obwohl sie, wie sie sagen, unpolitisch sind. Eine wunderbare Zeitreise, die mit Scharfsinn auch Obamas Amerika beleuchtet, in dem heute wieder andere Paare um ihre Rechte kämpfen müssen...

ALESSIA BOTTANI

Übersetzung BMP Translations

1958: Richard and Mildred Loving – he white, she half-caste – get married in Washington, but are outlaws in Virginia, as in 16 other American states. 1967. The US Supreme Court rules in favour of the couple, and against the ban on interracial marriage: a historic verdict that advanced the cause of civil rights nationwide. The Lovings' struggle, supported by their young lawyers, is retold here slowly and without didacticism. But the power and originality of the film lies in the exceptional library footage: previously unpublished 16mm rushes shot by two cinéma-vérité representatives and some magnificent stills by a «Life» magazine photographer. Part love story, part legal chronicle, this melancholy documentary delves into the private life of an ordinary couple, deeply in love, who changed history while claiming to have no political axe to grind. An amazing journey back in time, which sheds a penetrating light on Obama's America, where other couples are still fighting for their rights...

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations



ALEKSEI VAKHRUSHEV

THE TUNDRA BOOK. A TALE OF VUKVUKAI, THE LITTLE ROCK

RUSSIA | 2011 | 105' | HD | RUSSIAN
INTERNATIONAL PREMIERE

Une année chez les Tchouktches, tribu nomade russe, près du cercle arctique. Construit en chapitres, à mi-chemin entre essai anthropologique et recueil de légendes sur un peuple disparu, le film suit avec méticulosité les actions de la tribu : la chasse aux rennes, la fabrication des vêtements, le déménagement du camp... En s'appuyant sur l'expérience du vieux chef Vukvukai, 72 ans, qui depuis toujours conduit sa famille dans les vallées de la péninsule Tchouktche, *The Tundra Book* raconte l'âpreté de ce mode de vie mais aussi la beauté de ce monde. « Ce film est le récit d'une culture ancienne et d'un monde unique, qui est menacé de disparition. Les Tchouktches sont soumis à une grande pression de la part de l'extérieur et de la modernité. La question 'Être ou ne pas être' ne relève pas de la métaphysique : elle est réelle. Avec ce documentaire on a essayé de capturer les règles de ce monde. On a voulu donner au peuple Tchouktche la possibilité de montrer leur vraie vie et les laisser parler en toute liberté de leurs traditions et de leur présent » (AV).

CARLO CHATRIAN

Ein Jahr bei den Tschuktschen, Nomaden aus Russisch-Fernost, die auf einer Halbinsel nahe dem Polarkreis leben. Halb anthropologischer Essay, halb Sammlung von Legenden über ein verschwundenes Volk vermittelt der Film in seinen Kapiteln ein detailreiches Bild des Stammes: Rentierjagd, Kleiderherstellung, Verschiebung des Zeltlagers... Die langjährigen Erfahrungen des Stammesoberhauptes Vukvukai (72) bilden den roten Faden für das Portrait des harten Lebens und seiner Schönheiten in *The Tundra Book*. «Dieser Film erzählt von einer alten Kultur und einer bedrohten, einzigartigen Welt. Die Aussenwelt und das moderne Leben bedrängen die Tschuktschen massiv. Die Frage nach 'Sein oder Nichtsein?' ist nicht metaphysischer Art: Sie stellt sich ganz real. Die Gesetze der Welt der Tschuktschen sollen in diesem Film dokumentiert werden. In aller Freiheit können die Menschen hier ihr wahres Leben zeigen und von ihren Traditionen und ihrem Alltag sprechen» (AV).

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

A year among the Chukchis, a nomadic people living in Russia, close to the Arctic Circle. Constructed in chapters, mid-way between anthropological essay and collection of legends about a lost tribe, the film gives a detailed account of their activities: reindeer hunting, making clothes, moving camp. *The Tundra Book* conveys the harshness of life on the tundra, and the beauty of this environment, though the eyes of the old chief Vukvukai, who has always led his family in the valleys of the Chukchi peninsula. "This film tells the story of an ancient culture and a unique world now threatened with extinction. The Chukchis are under great pressure from the outside world and the forces of modernity. The question 'To be or not to be?' is not rhetorical, but all too real. In this documentary, we have tried to capture the rules governing this world. We wanted to give the Chukchis the opportunity to show how they really live and let them speak freely of their traditions and present circumstances" (AV).

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Vyacheslav Makaryev

SOUND
Julia Trofimenko

EDITOR
Julia Trofimenko

MUSIC
Caio Mariano

SELECTED FILMOGRAPHY
2011 *The Tundra Book. A Tale of Vukvukai, the Little Rock*
2009 Robert, Alla, Time...
2008 Welcome to Enurmino!
2005 Hunters of Cold Shores
2004 The Walrus Tusk Chronicles
2003 Chukotka's Cossacks

PRODUCTION
Hight Latitudes Ltd
Alekssei Vakhrushev, Olga Ushakova
+7 9153959758
highlatitudes.ltd@gmail.com
www.highlatitudes.ru

MARCELO MACHADO

TROPICALIA

BRAZIL | 2012 | 87' | HD | ENGLISH | FRENCH | PORTUGUESE
EUROPEAN PREMIERE**SCREENPLAY**

Marcelo Machado, Di Moretti

PHOTOGRAPHY

Eduardo Piagge

SOUND

François Wolf

EDITOR

Oswaldo Santana

MUSIC

Alexandre Kassim

SELECTED FILMOGRAPHY

2012 *Tropicalia*
 2007 *Trip to Anhui*
 2006 *The Pure Spirit of Brazil*
 2005 *Ginga*
 1983 *Marly Normal*

**PRODUCTION
& WORLD SALES**

Bossa Nova Films
 Denise Gomes, Paula Cosenza
 +55 1138112000
 bossa@bossanovafilms.com.br
 www.bossanovafilms.com.br

Fruit d'un grand travail de recherche, le film retrace l'histoire du mouvement culturel né au Brésil à la fin des années 1960 en réaction à la musique populaire et au nationalisme de l'époque. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé (entre autres) reviennent sur leur expérience en soulignant la richesse des résultats obtenus et la profondeur des notions mises en cause d'un point de vue esthétique, politique et culturel.

Plongée dans un phénomène syncrétique unique, qui a su allier la chanson traditionnelle du Nordeste et le rock psychédélique des Etats-Unis et qui a porté ses fruits dans la musique aussi bien que dans le théâtre et le cinéma, ce documentaire refuse tout commentaire pour puiser dans les témoignages d'époque (ou postérieurs). Surgi du passé grâce à des archives extraordinaires, *Tropicalia* fait revivre la force d'invention et toute la portée politique du mouvement qui a placé le Brésil au coeur de l'attention mondiale, alors même que le pays subissait une dictature encore méconnue aujourd'hui.

CARLO CHATRIAN

Der aufwendig recherchierte Film zeichnet die Geschichte der gleichnamigen Kulturbewegung nach, die Ende der 1960er-Jahre als Reaktion auf die Popmusik und den Nationalismus der damaligen Zeit in Brasilien entstand. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé erzählen von ihren Erlebnissen, den bedeutenden Umwälzungen und den umwälzenden Themen aus ästhetischer, politischer und kultureller Sicht

Der Dokumentarfilm taucht in ein einzigartiges synkretistisches Phänomen ein, das den traditionellen Gesang der Region Nordeste und den Psychedelic Rock aus den USA vereint und sich sowohl in der Musik als auch im Theater und in der Filmkunst niedergeschlagen hat. Der Film enthält sich jeglichen Kommentars und stützt sich nur auf Zeugenberichte aus der damaligen Zeit (oder von früher). Dank einzigartiger Archive lässt *Tropicalia* die Erfindungskraft und die gesamte politische Reichweite der Bewegung neu aufleben, die Brasilien in den Mittelpunkt der Weltaufmerksamkeit gerückt hat, während das Land einer auch heute noch verkannten Diktatur unterworfen war.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

This carefully researched film investigates the cultural movement which began in Brazil in the late 1960s as a reaction to the popular music and nationalism of the period. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé (and others) mull over their experience, emphasizing the valuable results achieved and the depth of the ideas debated, aesthetic, political and cultural.

Delving into a multicultural phenomenon, which blended the traditional songs of the Nordeste with American psychedelic rock, and bore fruit in theatre and cinema as well as in music, this documentary eschews commentary but draws widely on contemporary (and later) accounts. Drawing on some extraordinary archive footage, *Tropicalia* brings to life the sheer inventiveness and political reach of a movement which brought Brazil to the attention of the world at a time when the country was enduring a dictatorship which is still little known.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations



JEROEN VAN VELZEN

WAVUMBA

NETHERLANDS | 2012 | 80' | HD | DUTCH | SWAHILI
INTERNATIONAL PREMIERE

REGARD NEUF

Le vieux pêcheur Masoud part chaque jour en mer avec son jeune assistant Juma, dans l'espoir d'attraper un gros requin. Aux histoires de héros d'un autre temps, dans lesquelles lui, «The Commander», vainc à lui seul des animaux féroces, s'oppose la réalité – aujourd'hui, seul un bébé requin vient de mordre à l'hameçon. Mais Masoud ne doute pas de sa force, et à chaque nouvelle journée, croit à son succès.

Le réalisateur néerlandais Jeroen van Velzen a passé son enfance au Kenya. Il a grandi avec l'image du monde que se font les Kenyans, selon laquelle il existe deux mondes – celui des esprits et celui des hommes. Les mythes qui tissent le quotidien l'ont par la suite aidé à supporter la solitude de l'internat en Grande-Bretagne. Aujourd'hui, il se laisse emporter par Masoud dans un univers où la réalité et le rêve s'unissent. Les commentaires soignés de van Velzen, à la première personne, accompagnent le quotidien du pêcheur, auquel font écho des légendes racontées par une vieille femme et un chaman. Magnifiquement filmé, entremêlant différents niveaux de réalité, *Wavumba* parle de la transformation et des rêves qui n'ont pas été réalisés.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Der alte Fischer Masoud fährt jeden Tag mit seinem jungen Helfer Juma aufs Meer hinaus, um einen grossen Hai zu fangen. Die Heldengeschichten aus vergangenen Tagen, in denen er, «The Commander», mit eigener Kraft die mächtigen Tiere bezwang, finden heute im besten Fall im Babyhai, der angebissen hat, ein Ebenbild. Doch Masoud glaubt an seine Kraft und jeden Tag von Neuem an den Erfolg.

Der niederländische Filmemacher Jeroen van Velzen hat seine Kindheit in Kenya verbracht. Er ist mit dem dortigen Weltbild aufgewachsen, wonach es zwei Welten gibt – die der Geister und die der Menschen. Die im Alltag eingeflochtenen Mythen halfen ihm später, die Einsamkeit im britischen Internat auszuhalten. Nun lässt er sich von Masoud in die Welt zurück führen, wo Realität und Träume vereint werden. Van Velzens sorgsam eingesetzter Ich-Kommentar begleitet den Alltag der Fischer, der wiederum mit Legenden, die ein Schamane und eine ältere Frau erzählen, in Verbindung gebracht wird. Wunderschön gefilmt, und selbst die Realitätsebenen ineinander verwebend, erzählt *Wavumba* vom Umgang mit Veränderungen und unerfüllten Träumen.

JENNY BILLETER

The old fisherman Masoud goes out to sea every day with his young helper Juma to catch a big shark. The heroic stories from days gone by in which he, the “commander”, tamed mighty animals with his own strength, find their expression today at most in a baby shark who takes the bait. Yet Masoud believes in his strength and, every day anew, in his success.

The Dutch filmmaker Jeroen van Velzen spent his childhood in Kenya and grew up with the Kenyan philosophy according to which there are two worlds – the human world and the spirit world. The myths woven into everyday life help him later on to endure the loneliness of a British boarding school. Now he allows Masoud to lead him back into a world in which reality and dreams become one. Van Velzen's carefully integrated personal commentary accompanies the fisherman through his day. The fisherman, in turn, is linked to legends told by a shaman and an old woman. *Wavumba* is beautifully filmed; even the scenes portraying reality are intertwined with each other. This is a story of how people deal with change and unfulfilled dreams.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Jeroen van Velzen, Sara Kee

PHOTOGRAPHY

Lennart Verstegen

SOUND

Robil Rahantoknam

EDITOR

Stefan Kamp

MUSIC

Jeroen Schmohl

FILMOGRAPHY

2012 *Wavumba*
2009 *Finding Light Within* (sf)
2008 *Drieduizend Meter Boven de Wolken* (sf)
2007 *Homosapiens* (sf)
2005 *The Biggest Secret of Kenya* (sf)
2004 *Howa and Kanta* (sf)
2003 *Vrijheid* (sf)

PRODUCTION

SNG Film
Digna Sinke
+31 206867837
sngfilm@xs4all.nl
www.sngfilm.nl

WORLD SALES

EastWest FilmDistribution
Sasha Wieser
+43 1524931034
sasha@eastwest-distribution.com
www.eastwest-distribution.com

**PREMIERS FILMS COURTS DE CINÉASTES
AUTODIDACTES OU ISSUS D'ÉCOLES DE CINÉMA,
EN PREMIÈRE SUISSE. LES FILMS DE CETTE
SECTION CONCOURENT POUR LE PRIX DU JURY
DU JEUNE PUBLIC DE LA SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS
DE LA CÔTE (CHF 3000). LE PRIX DE
POSTPRODUCTION – C-SIDE EST OFFERT
AU MEILLEUR FILM SUISSE DE LA SECTION.**

**ERSTE KURZFILME VON AUTODIDAKTEN ODER
FILMSCHULABGÄNGERN ALS SCHWEIZER PREMIÈRE.
DIE FILME DIESER SEKTION BEWERBEN SICH
FÜR DEN PREIS DES JUNGEN PUBLIKUMS DER
SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA CÔTE (CHF 3000).
DER POSTPRODUKTIONS-PREIS C-SIDE IST FÜR
DEN BESTEN SCHWEIZER FILM DIESER SEKTION
VORGESEHEN.**

**FIRST SHORT FILMS BY SELF-TAUGHT FILMMAKERS
OR FILM SCHOOL GRADUATES PREMIERED IN
SWITZERLAND. THE FILMS OF THIS SECTION ARE
ELIGIBLE FOR THE PRIZE OF THE JURY JEUNE
PUBLIC DE LA SOCIÉTÉ DES HÔTELIERS DE LA
CÔTE (CHF 3000). THE C-SIDE POSTPRODUCTION
PRIZE IS OFFERED FOR THE BEST SWISS FILM OF
THIS SECTION.**



PREMIERS PAS

LUKASZ KONOPA

AFTER

UNITED KINGDOM | 2011 | 7' | HD | NO DIALOGUE

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Pawel Chorzepa

SOUND

Filipe Paszkiewicz

EDITOR

Carmela Landoli

FILMOGRAPHY

2011 *After* (sf)
 2010 *Places of Transformation*
 (mlf)
 2009 *My Twenty Laps* (sf)

Auschwitz est le lieu où fut perpétré l'un des pires crimes contre l'humanité. C'est aussi un lieu où l'on se rend pour se souvenir et se recueillir. Un emblème d'une blessure infligée à l'histoire. Mais aujourd'hui, une autre forme de vie existe à Auschwitz. De l'aube à la tombée de la nuit, *After* dépeint le théâtre de la vie quotidienne aux alentours de l'ancien camp d'extermination. La caméra observe de près, mais discrètement, ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur du camp. Chaque scène est un monde de silence et de solitude soigneusement composé, où résonnent des émotions et des mots inexprimés. Chaque détail, hanté par le poids de l'histoire, est comme une nature morte sur la perte, la douleur, et même l'espoir. Dans une position d'observateur, sans imposer un point de vue depuis l'extérieur, le réalisateur laisse les éléments créer leur propre rythme dans le cadre. Le film devient ainsi une image de l'absence et de la perte. Le passé et le présent s'entremêlent dans un cadre où le temps semble s'arrêter.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Auschwitz ist nicht nur der Schauplatz eines der furchtbarsten Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Es ist auch ein Ort der Erinnerung und der Trauer für die Menschen, das Symbol einer historischen Wunde. Doch jetzt findet in Auschwitz eine andere Art von Leben statt. *After* beobachtet die Alltagsszenarie rund um das frühere Vernichtungslager von der Abenddämmerung bis zum Morgengrauen. Die Kamera des Regisseurs verfolgt genau, aber unaufdringlich, was innerhalb und ausserhalb des Lagers passiert. Jede Szene zeigt eine sorgsam komponierte Welt aus Schweigen und Einsamkeit, in der das Echo unausgesprochener Worte und Gefühle fast hörbar wird. Auf jedem Detail lasten der Fluch und das Gewicht der Geschichte, und doch wirken die Bilder wie Stilleben aus Verlust, Kummer und sogar Hoffnung. Durch die Beobachterperspektive lässt der Regisseur den einzelnen Elementen in diesem Rahmen genug Raum, um ihren eigenen Rhythmus zu entwickeln, ohne dem Gezeigten eine spezifische Sichtweise von aussen aufzuzwingen. So macht der Film Abwesenheit und Verlust sichtbar. Diverse Epochen beginnen zu verschmelzen: In einem Rahmen, in dem die Zeit stillzustehen scheint, werden Erinnerung und Gegenwart eins.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Auschwitz is not only the place where one of the most horrible crimes against humanity was perpetrated. It is also the place where mankind goes to remember and to mourn. It is an icon of a wound inflicted on history. Yet, another kind of life is to be found now in Auschwitz. In an observation spanning from dusk till dawn, *After* portrays the theatre of everyday life around the former extermination camp. The director's camera observes closely but unobtrusively what goes on within and outside the camp. Each situation is a carefully composed world of silence and solitude that resonates with unspoken words and feelings. Every single detail, though haunted by the weight of history, is like a still life of loss, grief, and even hope. The observational approach allows the director to let the elements in the frame create their own rhythm without imposing a specific point of view from outside. Thus the film becomes an image of absence and loss. Different timelines begin to merge: memory and present are interwoven in a frame where time seems to stand still.

GIONA A. NAZZARO

PRODUCTION AND WORLD SALES

National Film and Television School
 Festivals Department
 festivals@nfts.co.uk
 +44 1494731452



PHAM NGOC LAN

CHUYEN MOI NHA

VIETNAM | 2011 | 10' | MINI DV | VIETNAMESE

THE STORY OF ONES

INTERNATIONAL PREMIERE

Quelle image donner d'une société largement invisible? Dans son court métrage de fin d'études au DOCLAB d'Hanoi, Pham Ngoc Lan met en œuvre un dispositif simple, à la limite de la photographie: huit plans fixes rigoureusement cadrés qui mettent en scène des Vietnamiens anonymes, issu(e)s de toutes les couches sociales du pays: les passagers d'un bus, un ouvrier, un pêcheur, un intellectuel, un vieillard et son chien, une mère et sa fille, écoutant des talk-shows, des chansons populaires, des poèmes ou des dramatiques. Ces personnages, montrés dans des espaces séparés, n'en sont pas moins réunis, du moins parcourus, par les ondes de la radio d'Etat vietnamienne. Figés un instant dans leur vie quotidienne, les héros de *Chuyen moi nha* sont des corps ventriloques. Leur immobilité partielle semble confirmer le discours d'un speaker («l'histoire d'un seul peut être l'expérience de tous») et le fait qu'ils sont parlés. Mais les histoires qui les traversent donnent à leur présence un poids inattendu, comme si l'opacité des corps ainsi exposés ouvrirait pour le spectateur les portes de leur imaginaire.

EMMANUEL CHICON

Wie stellt man eine weitgehend unsichtbare Gesellschaft dar? In seinem Studienabschluss-Kurzfilm für das DOCLAB von Hanoi setzt Pham Ngoc Lan ein einfaches Mittel aus dem Grenzbereich zur Fotografie ein: In acht fixen, sorgfältig ausgewählten Bildeinstellungen werden anonyme Vietnames(inn)en aus allen sozialen Schichten des Landes vorgestellt: Die Insassen eines Busses, ein Arbeiter, ein Fischer, ein Intellektueller, ein alter Mann mit Hund, eine Mutter mit Tochter. Alle hören sich Talk-Shows, Volksmusik, Gedichte oder Dramen im Radio an. Sie werden in getrennten Räumen gezeigt, sind aber alle 'durchdrungen' von den Wellen des vietnamesischen Staatsradios, ihrem gemeinsamen Nenner. Die Hauptdarsteller von *Chuyen moi nha* wirken wie in einem Moment ihres Alltags auf die Leinwand gebannte Bauchredner. Dass sie teilweise so unbeweglich wirken, scheint die Aussage eines Radiosprechers zu bestätigen («die Geschichte eines Einzelnen kann die Erfahrung aller sein») sowie die Tatsache, dass sie besprochen werden. Doch die Geschichten, die sie 'durchdringen', verleihen ihrer Anwesenheit ein unerwartetes Gewicht, als würde die Undurchsichtigkeit derart exponierter Körper dem Zuschauer die Tür zu ihrer Fantasie öffnen.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

How do you portray a society that is largely invisible? In the short passing-out film he made at the DOCLAB in Hanoi, Pham Ngoc Lan adopts a simple formula, on the verge of photography: eight rigorously framed static shots featuring anonymous Vietnamese from all social backgrounds: the passengers on a bus, a workman, a fisherman, an intellectual, an old man and his dog, a mother and daughter, listening to talk-shows, pop songs, poems or plays. These characters, shown in discrete spaces, are nonetheless united, or at least "bathed", by the waves of Vietnamese state radio. Caught for a moment in their daily lives, the heroes of *Chuyen moi nha* are like ventriloquist's dummies. Their partial immobility seems to confirm what an announcer is saying ("the history of one person can be the experience of us all") and the fact that they are spoken. But the stories that pass through them give their presence an unexpected weight, as if the opacity of the bodies exposed in this way opened the doors of their imagination to the viewer.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Pham Ngoc Lan**SOUND**
Pham Ngoc Lan**EDITOR**
Pham Ngoc Lan

FILMOGRAPHY
 2011 *Chuyen moi nha* (sf)
 2011 *Self-Portrait* (sf)
 2011 *Back to 1990s* (sf)
 2011 *Life as an Opera* (sf)
 2011 *Sabre Dance upon Monitor* (sf)

PRODUCTION
 Hanoi Doclab
 Thi Nguyen Trinh
 Thidoclab@gmail.com
 +84 437342252

ANIA WINIARSKA

DYLAN

UNITED KINGDOM | 2011 | 27' | HD | ENGLISH

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Ania Winiarska

SOUND

Francis Cullen, Dario Swade

EDITOR

Gideon Gold

MUSIC

Jon Wygens

FILMOGRAPHY

2011 *Dylan* (sf)
 2010 *The Visitor* (sf)
 2009 *Once Upon A Time* (sf)
 2009 *That's Me* (sf)
 2008 *Confession* (sf)

Le premier et le dernier plan du film débordent d'une énergie rebelle. Au début, *Dylan*, son protagoniste, shoote ses chaussures d'un côté à l'autre d'une route; à la fin, du haut d'une colline, il jette des pierres sur la ville qui s'étend à ses pieds. Entre les deux glissent les actes qui constituent sa vie: des jeux avec ses amis, des vagabondages dans les rues, l'observation du monde des adultes. La cinéaste le suit en plan large, souvent sans bouger, en laissant l'action se dérouler devant la caméra. La faible profondeur de champ fait ressortir le personnage, avec en arrière-fond le paysage humain et social de Belfast, rendant ainsi évident sa marginalisation. «Venu à Belfast pour faire des photos, j'ai découvert par hasard 'Education by Choice', une sorte de dernière possibilité pour des adolescents expulsés de l'école. J'ai vu Dylan et ça a fait tilt. Tous les autres garçons avaient cet aspect spécifique – survêtements, cheveux en brosse, boucles d'oreille – et là il y avait un gamin avec les cheveux en désordre habillé d'un veston militaire trop grand. En lui, il y avait quelque chose de beau» (AW).

LUCIANO BARISONE

Der Film beginnt und endet mit einer Einstellung voll rebellischer Energie. Zu Beginn kickt *Dylan*, der Held des Films, seine Schuhe von einer Strassenseite zur anderen; zum Schluss wirft er mit Steinen auf die zu seinen Füßen liegende Stadt. Dazwischen sehen wir sein Leben: Spiele mit Freunden, Umherstreifen in den Strassen, Beobachten der Erwachsenenwelt. Der Filmer verfolgt Dylan in der Totalen, häufig lässt er die Handlung vor der stillstehenden Kamera ablaufen. Dank der geringen Bildtiefe hebt sich Dylan umso klarer vor dem menschlichen und sozialen Hintergrund von Belfast ab – deutlicher lässt sich Randständigkeit nicht zeigen. «Zufällig habe ich bei einer Fotoreise nach Belfast die Organisation 'Education by Choice' entdeckt, eine letzte Chance für von der Schule ausgeschlossene Teenager. Ich sah Dylan und es machte einfach Klick. Alle anderen Jungen sahen aus, wie man sie sich vorstellt – Trainer, Bürstenschmitt, Ohringe – und zwischen ihnen dieses Kind mit Wuschelkopf und einer übergrossen Armeejacke – und einer gewissen inneren Schönheit» (AW).

LUCIANO BARISONE
Übersetzungen BMP Translations

The first and last shots of the film are brimming with rebellious energy. In the first scene, *Dylan*, the protagonist, kicks his shoes across the road; at the end, from a hilltop, he throws stones on the town spread at his feet. Between the two, the activities that make up his life: playing with friends, wandering the streets, observing the adult world. The director follows him using a wide-angle lens, often without moving, letting the action unfold before the camera. The lack of depth accentuates the character, with the human and social landscape of Belfast as a backdrop, emphasizing his marginalization. "I came to Belfast to take some photographs, and discovered 'Education by Choice', a sort of last-chance saloon for teenagers expelled from school. I saw Dylan, and something clicked. All the other boys had the same look – overcoats, crew cuts, earrings – and there was a young lad with his hair in a mess dressed in an oversized military tunic. There was something attractive about him" (AW).

LUCIANO BARISONE
Translation BMP Translations**PRODUCTION**

Ania Winiarska
 a_winiarska@yahoo.co.uk
 +44 7909443338

WORLD SALES

National Film and Television
 School
 Hemant Sharda
 festivals@nfts.co.uk
 +44 1494731452
 www.nftsfilm-tv.ac.uk



OMAR AL SHAMY

KARIM

FRANCE | 2011 | 12' | DV | ARABIC
INTERNATIONAL PREMIERE

Deux 'ragazzi di vita' dans les rues du Caire. Postés devant le McDonald's, Karim – un sacré phénomène ! – et son fidèle second, le petit Nadar, gagnent quelques pièces en aidant les voitures à se garer. Alors qu'ils dînent frugalement sur le coffre d'une auto, la caméra s'attarde, derrière eux, sur une autre jeunesse attablée au 'fast-food' du géant américain : une vitrine les sépare, tout un monde. « Main dans la main, on construira la nouvelle Egypte » proclame le t-shirt de l'UNICEF fièrement arboré par Karim et Nadar. La place Tahrir n'est qu'à quelques encablures, mais pour ces deux garçons en marge de la société – et de l'histoire –, c'est ici que ça se passe. « Si j'étais allé à la révolution, je serais allé voler ! », résume crûment Karim. Dans ce film en prise directe avec la réalité égyptienne, le soulèvement appartient à un hors-champ des plus symboliques. Nouant un dialogue spontané avec ces gamins farceurs et pleins de gouaille, en quelques plans incisifs, le cinéaste livre un contrepoint saisissant au flot d'images et de paroles sur la révolution arabe.

ALESSIA BOTTANI

Zwei 'Ragazzi di vita' in den Strassen Kairos. Vor dem McDonald's verdienen sich Karim – ein unglaubliches Phänomen! – und sein treuer Handlanger, der kleine Nadar, einige Münzen mit Parkplatzzeigern. Ihrer mageren Mahlzeit auf dem Kofferraum eines Autos stellt die Kamera eine andere Jugend vor dem Fastfood des US-Giganten gegenüber: nur eine Scheibe – eine ganze Welt – trennt sie. « Hand in Hand bauen wir das neue Ägypten » steht auf dem stolz von Karim und Nadar zur Schau gestellten UNICEF-T-Shirt. Der Tahrir liegt ganz in der Nähe, aber für diese beiden Jungen am Rande der Gesellschaft – und der Geschichte – zählt nur das Hier und Heute. « Wenn ich Revolution gemacht hätte », so Karim trocken, « dann zum Stehlen ! » In dieser direkten Auseinandersetzung mit der ägyptischen Realität gehört die Erhebung zu den äusserst symbolischen « Hors-Champs ». In einem spontanen Dialog mit den beiden witzigen und spöttischen Kindern liefert der Filmer mit einigen einprägsamen Bildern einen spannenden Kontrapunkt zu den Bilder- und Nachrichtenströmen über die arabische Revolution.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzungen BMP Translations

Two "ragazzi di vita" in the streets of Cairo. Stationed in front of McDonald's, Karim – a real case! – and his faithful sidekick, Nadar, earn a crust helping people park their cars. While they eat a frugal meal on a car bonnet, the camera peers over their shoulder at young people of a very different kind dining in the American fast-food outlet: separated by a plate-glass window, they are worlds apart. "Hand in hand, we will build the new Egypt", proclaim the UNICEF T-shirts sported by Karim and Nadar. Tahrir Square may be only a stone's-throw away, but for these two lads on the margins of society – and history – this is where it all happens. "If I'd done the revolution, I'd have done some thieving!", as Karin crudely puts it. In this film which grapples with Egyptian reality, the uprising is symbolically off camera! Engaging in spontaneous dialogue with these cocky, streetwise kids, in a few incisive shots the filmmaker delivers a striking counterpoint to the flood of images and talk about the Arab revolution

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Omar Al Shamy

SOUND
Omar Al Shamy

EDITOR
Omar Al Shamy

FILMOGRAPHY
2011 Karim (sf)

PRODUCTION

Ateliers Varan
Juliette Dubois
communication@ateliersvaran.com
+33 143567565
www.ateliersvaran.com

MARKO GRBA SINGH

KASNO SMO SE SRELI

SERBIA | 2012 | 15' | HD | SERBIAN | ENGLISH

AT LEAST WE'VE MET

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**Marko Grba Singh,
Stefan Ivancic**SOUND**Branko Topalovic,
Nikola Lukic**EDITOR**Marko Grba Singh,
Stefan Ivancic**FILMOGRAPHY**2012 *Kasno smo se sreli* (sf)
2011 *Samo što nismo* (sf)
2011 *Loser* (sf)

Personne ne le remarque, mais Zoran Papovic vit dans les rues de Belgrade. La nuit, il erre à la recherche d'un endroit chaud, d'une cigarette, de gens à qui parler. Zoran ressemble à n'importe quel clochard. Pourtant, il raconte une histoire qui n'a jamais été racontée auparavant. Zoran vient d'une famille riche. Ses parents étaient diplomates. Il a vécu à l'étranger. Mais la guerre est arrivée et a tout bouleversé. Aujourd'hui, plus personne ne se souvient de qui étaient Zoran et sa famille. Le conflit a effacé tous les souvenirs. Le réalisateur Marko Grba Singh, qui déclare non sans fierté avoir assisté au dernier concert des Pink Floyd à Londres en 1988, suit Zoran jusqu'au bout de la nuit. Il l'écoute. Il le filme avec respect, en conservant en permanence la bonne distance. Zoran nous fait découvrir une autre facette d'une tragédie qui a radicalement changé les gens et les nations, d'une façon que personne n'aurait imaginée. *Kasno smo se sreli* est une œuvre sur les vestiges de l'histoire. L'image de ce qui refuse d'être rejeté.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Die Menschen bemerken ihn vielleicht nicht, aber Zoran Papovic lebt in Belgrad auf der Strasse. Nachts zieht er herum, sucht sich einen warmen Platz, eine Zigarette, Leute zum Reden. Zoran sieht genauso aus wie viele Obdachlose. Doch wer genauer hinschaut, entdeckt eine Geschichte, wie sie nie zuvor erzählt wurde. Zoran stammt aus einer wohlhabenden Familie. Seine Eltern waren Diplomaten. Er lebte im Ausland. Doch dann kam der Krieg und stellte alles auf den Kopf. Heute weiss niemand mehr, wer Zoran und seine Familie waren. Der Krieg löschte jede Erinnerung an Menschen und ihre Geschichte aus. Regisseur Marko Grba Singh, der stolz erzählt, dass er 1988 Pink Floyds letztes Konzert in London gesehen hat, folgt Zoran durch die Nacht. Hört ihm zu. Filmt ihn respektvoll und bewahrt immer die richtige Distanz. Durch Zorans Worte erleben wir die Kehrseite einer grossen Tragödie, die Menschen und Länder gleichermaßen und in einer Weise verändert hat, die niemand erahnen konnte. *Kasno smo se sreli* ist ein Film über das, was von der Geschichte bleibt. Ein Bild dessen, was sich nicht verdrängen lässt.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

People may not notice him, but Zoran Papovic lives on the streets of Belgrade. At night he roams from one place to another, looking for a warm spot, a cigarette, people to talk with. Zoran looks exactly like your average homeless guy. But take a closer look and you will discover a story that has never been told before. Zoran is the offspring of a wealthy family. His parents were diplomats. He used to live abroad. But then the war came and turned everything upside down. Nowadays no one remembers who Zoran was and what his family used to be. The war has erased every memory of people and stories. Director Marko Grba Singh, who proudly states that he attended Pink Floyd's last gig in London in 1988, follows Zoran through the night. Listens to him. Respectfully films him while always keeping the right distance. Through Zoran's words we experience another side of a bigger tragedy that has changed people and countries alike in a way that no one could have imagined. *Kasno smo se sreli* is a film about the remains of history. The image of what refuses to be pushed away.

GIONA A. NAZZARO

PRODUCTIONMarko Grba Singh
pinklayne@gmail.com
+381 641642252



ROMANE SCHIRM, MAGALI FOUQUET

LE CORDONNIER DE LA RUE DE STALINGRAD

FRANCE | 2011 | 24' | HD | FRENCH

THE COBBLER OF STALINGRAD STREET

INTERNATIONAL PREMIERE

Monsieur Bennoit est un cordonnier à l'ancienne. Dans son échoppe, en banlieue parisienne, les habitants du quartier vont et viennent en racontant leur vie. Sur ces conversations de comptoir savoureusement banales, l'artisan-confident tape, gratte, colle et décolle, taille et recoud, ponce et polit. Dans un univers urbain morne, anonyme et géométrique – tel qu'il ouvre et ponctue le film, la petite boutique, vestige d'une autre époque, fait office de refuge. Un « commerce de proximité », dirait-on aujourd'hui. Par un bel exercice de fragmentation, servi par une magnifique photographie, le film passe ce microcosme à la loupe et le dévoile peu à peu. Les bruits de machine, les voix. Les pieds, les mains. Les gestes, les matières. Ensuite seulement, les visages. Un bout de cuir usé, en très gros plan, se mue en tablier. Travaillant avec finesse le cadre et la mise au point, multipliant les angles de prise de vue, les deux jeunes réalisatrices brossent un admirable tableau impressionniste. Celui d'un métier – et d'un monde – en voie de disparition.

ALESSIA BOTTANI

Herr Bennoit ist ein traditioneller Schuhmacher. In seiner Werkstatt in einem Pariser Vorort gehen die Quartierbewohner ein und aus und erzählen aus ihrem Leben. Köstlich-banale Ladengespräche begleiten die Handwerksarbeit: Hämmern, schaben, kleben, lösen, schneiden und zunähen, schleifen und polieren. In einer bleiernen, anonymen und geometrischen Stadt – dem Eingangs- und Leitmotiv des Films – flüchtet man sich in diese Werkstatt aus einer anderen Zeit, ein eigentliches «Quartierlädeli». Mit brillanter Fragmentierung und Fotografie nimmt der Film diesen Mikrokosmos unter die Lupe, um ihn nach und nach zu enthüllen. Maschinenlärm und Stimmengeräusche. Füße, Hände. Gesten, Material. Dann erst Gesichter. Ein Stück altes Leder in Grossaufnahme erweist sich als Schürze. Geschickte Bildausschnitte und Blenden sowie multiple Blickwinkel der beiden jungen Regisseurinnen ergeben ein beeindruckend impressionistisches Bild eines Handwerks – und einer Welt – von gestern.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzungen BMP Translations

Monsieur Benoit is an old-fashioned cobbler. In his workshop in the suburbs of Paris, the locals come and go, talking about their lives. While lending an ear to these delightfully humdrum conversations, the craftsman goes on hammering, scraping, gluing, cutting and sewing, smoothing and polishing. In the dreary, anonymous, geometrical world shown at the beginning and at intervals throughout the film, the little shop – a vestige of times past – provides a refuge. A "local shop", we would say nowadays. A fine exercise in fragmentation, served by magnificent photography, the film takes a magnifying glass to this microcosm, gradually laying it bare. The noises of machines, voices. Feet, hands. Gestures, materials. Only then, faces. A bit of worn leather, viewed in close-up, turns into an apron. Subtly working on the framing, multiplying the camera angles, the two young filmmakers create an admirable Impressionist painting. A portrait of a trade – and a world – that is fast disappearing.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Magali Fouquet**SOUND**
Romane Schirm**EDITOR**
Romane Schirm**FILMOGRAPHY**
2011 Le Cordonnier de la
rue Stalingrad**PRODUCTION**
La Cosmopolite
Magali Fouquet
fouquet.magali@gmail.com
+33 146723017

TARA PARSA

MAN HASTAM

SWITZERLAND | 2012 | 23' | HD | ARABIC

I AM

WORLD PREMIERE

PHOTOGRAPHY

Tara Parsa

SOUNDTara Parsa, Carlos Ibanez Diaz,
Philippe Ciompi**EDITOR**

Tara Parsa

FILMOGRAPHY

2012 Man Hastam (sf)

Une jeune cinéaste iranienne parcourt les rues de Téhéran, armée d'un magnétophone et d'un appareil photographique. Elle arrête les passants et leur pose des questions sur leur vie. L'action se déroule hors-champ. L'écran est noir et en lui s'inscrivent les voix qui interrogent et celles qui répondent. Ici et là, la réalisatrice demande aussi si elle peut photographier ses interlocuteurs. Quelques-uns acceptent, d'autres non. Au début, les propos sont hésitants et évasifs d'un côté et de l'autre. La timidité et la peur dominant. Après, petit à petit, la confiance s'installe. Protégés par l'anonymat, ses concitoyens s'ouvrent à la franchise et à la sincérité. Ainsi, à travers la traditionnelle capacité d'argumentation des iraniens se déploie la pensée cachée de la nation. « Mon film reflète le débat sur l'identité, sur la liberté d'expression et sur le rôle de l'art dans une société où tout est contrôlé. De quelle façon chacun de nous porte-t-il en lui les obligations et la censure ? Osons-nous mentionner que nous n'osons pas parler ? Quelle partie de nous se cache sous la pression sociale ? » (TP).

LUCIANO BARISONE

Eine junge iranische Filmern durchkreuzt Teheran mit Tonband und Fotoapparat. Sie spricht Menschen an und stellt ihnen Fragen über ihr Leben. Die Handlung findet off camera statt. Die Stimmen im Hintergrund erscheinen als Fragen und Antworten auf der schwarzen Leinwand. Ab und zu fragt die Filmern, ob sie ihre Gesprächspartner fotografieren dürfe. Manche bejahen, andere nicht. Zu Beginn drücken sich beide Seiten zögerlich und ausweichend aus. Schüchternheit und Angst dominieren. Nach und nach wächst das Vertrauen. Unter dem Schutz der Anonymität spricht man frei und offen. Die innersten Gedanken der Nation offenbaren sich dank der tradierten Argumentationsfähigkeit der IranerInnen. «Mein Film zeigt die Diskurse über Identität, Redefreiheit und die Rolle der Kunst in einer allumfassend kontrollierten Gesellschaft. Wie äussert sich die «Schere im Kopf» bei uns als Individuen? Wagen wir davon zu sprechen, dass wir nicht zu sprechen wagen? Welcher Teil von uns verbirgt sich unter sozialem Druck?» (TP).

LUCIANO BARISONE

Übersetzungen BMP Translations



Ils obligent les gens à ne pas être
ceux qu'ils sont en réalité.

A young Iranian filmmaker roams the streets of Teheran, armed with a tape-recorder and camera. She accosts passers-by and asks them personal questions. The action takes place off camera. The screen is black, and in it the questions asked and answers given appear. Now and again, she also asks permission to take photographs of the people she interviews. Some agree, others refuse. At first, what they say is hesitant and evasive, on both sides, dictated by timidity and fear. Then confidence grows. Their anonymity assured, her fellow citizens speak with frankness and sincerity, and the Iranians' traditional love of argument reveals the hidden thoughts of the nation. "My film reflects the debate on identity, freedom of expression and the role of art in a society where everything is controlled. How does each of us embody obligations and censorship? Dare we mention that we dare not speak? What part of us hides away under social pressure?" (TP).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

PRODUCTION

HEAD
Guillaume Favre
+41 223885889
guillaume.favre@hesge.ch
www.head.hesge.ch



LEA GLOB

MØDET MED MIN FAR KASPER HØJHAT

DENMARK | 2011 | 28' | HD | DANISH

MEETING MY FATHER KASPER TOPHAT

SWISS PREMIERE

«Je n'ai jamais connu mon père. Tout ce que je savais, c'était qu'autrefois, c'était un bel homme avec une barbe rousse et un grand navire tatoué sur sa poitrine. Un jour, la police m'a dit qu'il était mort. Il s'était suicidé après 14 ans en prison. Ce film est l'histoire de mon père, un braqueur de banque et un magicien» (LG). En alignant des objets sur un plateau vide, Lea Glob dessine une sorte de carte de sa relation à son père. Petit à petit, le cadre se remplit de symboles qui renvoient à une réalité disparue et lointaine. Seule la voix de la réalisatrice fait le lien avec l'enquête menée pour retrouver ce qui reste du père et laisser une trace de son parcours au monde, empreint de souffrance et de solitude. Maîtrisant distance et émotion, mise en scène brechtienne et enquête à la première personne, Lea Glob réalise un film qui dépasse le cadre d'un exercice d'école. *Mødet med min far Kasper Højhat* est à la fois un époustouflant film de mémoire et une histoire universelle de transmission.

CARLO CHATRIAN

«Ich habe meinen Vater nie kennen gelernt. Ich wusste nur, dass er ein schöner Mann mit einem roten Bart und einem grossen Schiffs-Tattoo auf der Brust war. Eines Tages informierte mich die Polizei über seinen Tod. Nach 14 Jahren Gefängnis hatte er sich umgebracht. Dieser Film erzählt von meinem Vater, dem Bankräuber und Zauberer» (LG).

Lea Glob stellt Dinge auf ein leeres Tablett und zeichnet eine Art Karte ihrer Beziehung zu ihrem Vater. Nach und nach füllt sich dieser Rahmen mit Symbolen für eine verschwundene, ferne Realität. Einzig die Stimme der Regisseurin verknüpft die Suche nach den Spuren des Vaters mit den Objekten und zeichnet den Verlauf seines von Leiden und Einsamkeit geprägten Lebens nach. Im Gleichgewicht zwischen Distanz und Emotion, brechtscher Inszenierung und Selbstbefragung hat Lea Glob einen Film geschaffen, der weit über eine schulische Fingerübung hinausgeht. *Mødet med min far Kasper Højhat* ist ein umwerfender Memoirenfilm und zugleich eine universal gültige Geschichte wie Dinge weitergegeben werden.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

"I never met my father. All I ever knew was that he was a handsome man with a red beard and a big ship tattooed on his chest. One day, I was told by the police that he had died. He had committed suicide after 14 years in prison. This film is the story of my father, a bank robber and a magician" (LG).

By arranging objects on a tray, Lea Glob draws a sort of map of her relationship with her father. The tray gradually fills up with symbols referring back to a distant, long-gone reality. Only the filmmaker's voice forms a link with the enquiries she made to find out about her father and the life he lived, marked by suffering and loneliness.

Mastering distance and emotion, Brechtian staging and first-person investigation, Lea Glob has made a film that is more than a passing-out exercise. *Mødet med min far Kasper Højhat* is both an amazing film of remembrance and a universal story of how things get handed on.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Tone Mygind Rostbøll

PHOTOGRAPHY

Nadim Carlsen, Lea Glob

SOUND

Bo Asdal

EDITOR

Thor Duus Ochsner

FILMOGRAPHY

2011 *Mødet med min far Kasper Højhat* (sf)
2010 *A Beirut Love Story* (sf)
2009 *Apolonia* (sf)
2007 *Study of Young Women* (sf)

PRODUCTION

Mikkel Jersin
mikkjersin.n@gmail.com
+45 61309588

WORLD SALES

Danish Film Institute
Line Lyng Wieland
festivalkd@dfi.dk
+45 33743400
www.dfi.dk

DANIEL KVITKO

MUDANZA

CUBA | 2011 | 12' | HD | SPANISH

MOVING HOUSE

SWISS PREMIERE

**SCREENPLAY**

Daniel Kvitko

PHOTOGRAPHY

Daniel Kvitko

SOUND

Leiqui Uriana Henríquez

EDITOR

Daniel Kvitko

FILMOGRAPHY2011 *Mudanza* (sf)2002 *Umbruch* (sf)

La modeste maison de Bella et Abelardo s'est en partie effondrée, certes, mais le couple ne se laisse pas démonter pour autant. Avec l'aide de voisins, ces deux Cubains déjà âgés mènent à bien les travaux de reconstruction. Il faut bien tenir les cadres représentant Fidel Castro et Che Guevara pour qu'ils ne tombent pas sous le choc des coups de marteau. A peine réinstallé, ils reçoivent à leur table deux jeunes missionnaires évangéliques. Avec patience et fermeté, Bella explique que, pour elle, n'existent que les dieux de la révolution de 1959, qui ont donné de la dignité à son existence. Pendant ce temps, Abelardo reste assis en silence, en s'inquiétant toutefois quelque peu de la longueur du psaume que la jeune chrétienne souhaite leur lire. L'Argentin Daniel Kvitko, qui étudie actuellement le cinéma à Cuba, pose un regard tendre et plein d'humour sur ce couple révolutionnaire. En seulement douze minutes, *Mudanza* forge une métaphore de la société cubaine en pleine métamorphose, et de l'immutabilité de l'idéologie et de la foi.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Das bescheidene Haus von Bella und Abelardo ist zwar teilweise eingestürzt, doch das alte kubanische Ehepaar lässt sich nicht aus der Ruhe bringen. Mit Hilfe der Nachbarn bewältigen sie den Wiederaufbau. Nur die gerahmten Bilder von Fidel Castro und Che Guevara müssen festgehalten werden, damit sie durch die Hammerschläge der Baustelle nicht herunterfallen. Kaum wieder eingerichtet, setzen sich zwei junge evangelikale Missionarinnen an den Tisch des Paares. Geduldig aber bestimmt beteuert Bella, dass es für sie nur die Götter der Revolution von 1959 gibt, die ihrem Leben Würde geschenkt haben. Abelardo sitzt still dabei und sorgt sich etwas über die Länge des Psalms, den die Christin vorlesen wird. Der Argentinier Daniel Kvitko, der zurzeit in Kuba Film studiert, wirft einen zärtlichen und humorvollen Blick auf das revolutionäre Ehepaar. In nur zwölf Minuten gelingt ihm mit *Mudanza* eine Metapher auf die sich im Wandel befindende kubanische Gesellschaft sowie die Unveränderbarkeit von Ideologie und Glaube.

JENNY BILLETER

The modest house belonging to Bella and Abelardo has partly collapsed, but the elderly Cuban couple remain calm and collected and rebuild with the help of their neighbours. Only the framed pictures of Fidel Castro and Che Guevara must be protected so that the vibrations from all the hammering on the construction site do not make them fall down. The couple have scarcely settled in again when two young evangelical missionaries join them at their table. Patiently but firmly, Bella assures them that the only gods she believes in are those of the revolution of 1959, who have given her life dignity. Abelardo sits quietly among the group, a little worried about the length of the psalm that the Christian missionary intends to read to them. The Argentinian film student Daniel Kvitko, who is presently studying in Cuba, turns a tender, humorous eye on the revolutionary couple. In just twelve minutes, Kvitko succeeds with *Mudanza* in producing a metaphor for Cuban society in the midst of transformation as well as the immutability of ideology and faith.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

**PRODUCTION
& WORLD SALES**EICTV
Pablo García Barbán
+534738315256
www.eictv.org



CARINA FREIRE

NÉS DERRIÈRE LES PIERRES

SWITZERLAND | 2012 | 7' | PHOTOGRAPHS | FRENCH

BORN BEHIND THE STONES

WORLD PREMIERE

A vingt ans, José et Teresa quittent le Portugal pour la Suisse. A la clé, un foyer heureux et une vie modeste, à l'ombre des richesses des autres. Aujourd'hui, leur fille, réalisatrice, fréquente un jeune Helvète de bonne famille... Le film raconte, d'une génération à l'autre, la rencontre entre deux mondes que tout sépare: des travailleurs portugais débarquant au pays des banques et des hôtels de luxe, une fille d'immigrés passant « de l'autre côté du miroir » au contact de la bourgeoisie romande. Avec pour héritage le rêve helvétique de ses parents, la cinéaste pose un regard distancié sur sa propre aventure familiale. Une histoire d'intégration, où les clichés ont la vie dure. Pour les démonter, quoi de plus naturel alors qu'un roman-photo? *Nés derrière les pierres* décrypte avec brio l'imaginaire des immigrés et l'imagerie qui s'y rattache, tandis que l'idée même de contraste – social, culturel – dicte sa forme au film. Le décalage entre l'image et une voix-off teintée d'ironie, ainsi que les minutieux jeux rythmiques du montage donnent à ce conte de fées toute sa saveur aigre-douce.

ALESSIA BOTTANI

José und Teresa emigrieren mit Zwanzig aus Portugal in die Schweiz. Ihre Aussichten: ein glückliches Heim und ein bescheidenes Leben im Schatten des Reichtums anderer. Ihre Tochter wird Regisseurin und Freundin eines jungen Schweizers aus guter Familie... Der Film zeigt zwei Generationen und zwei völlig unterschiedliche Welten: Die Ankunft der portugiesischen Arbeiter im Land der Banken und Luxushotels, eine Seconda, die «die Seite wechselt» und im Bürgertum der Romandie landet. Die Schweizer Träume ihrer Familie stehen hinter der distanzierten Betrachtung der eigenen Familiengeschichte seitens der Regisseurin. Eine Integrationsgeschichte, befrachtet mit hartnäckigen Klischees. Was lässt sich ihnen entgegenhalten, wenn nicht das Klischee des Fotoromans? *Nés derrière les pierres* macht die Vorstellungswelt der Immigranten und die zugehörigen Bilder greifbar, während die Idee des Kontrastes – sozialer oder kultureller Art – die Form des Films prägt. Der Gegensatz zwischen den Bildern und der ironisch gefärbten Stimme im Off sowie die ausgefeilten Rhythmen der Schnitte prägen dieses bittersüße Märchen.

ALESSIA BOTTANI

Übersetzungen BMP Translations

Aged twenty, José and Teresa leave Portugal for Switzerland. They enjoy a happy home life and a modest standard of living as immigrant workers. Their daughter – the filmmaker – has begun to go out with an affluent young Swiss... The film is the story of this meeting, from one generation to the next, of two separate worlds: Portuguese workers arriving in the country of banks and luxury hotels; their daughter passing “through the looking-glass” and mixing with the French-Swiss bourgeoisie. Heir to her parents' dream of Switzerland, the filmmaker takes a detached view of her family's “adventure”. A story of integration, in which old clichés are reluctant to die. To illustrate them, what better than a photo-romance? *Nés derrière les pierres* is a lively decoding of immigrants' fantasies and the imagery associated with them, while the idea of (social and cultural) contrast dictates the shape of the film. The discrepancy between the image and the ironic commentary, together with some carefully crafted rhythmic editing, gives this fairy tale its bitter-sweet flavour.

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY

Carina Freire

SOUND

Laurent Kempf

EDITOR

Carina Freire

FILMOGRAPHY

2012 *Dans tes bras* (sf)

2012 *Nés derrière les pierres* (sf)

2010 *Bedoum* (sf)

PRODUCTION

Ecal – Département cinéma

Lionel Baier

Contact:

Rachel Noel

rachel.noel@ecal.ch

+41 213169223

Jean-Guillaume Sonnier

+41 21319233

jean_guillaume.sonnier@ecal.ch

www.ecal.ch

ALI HAZARA

NUIT DE POUSSIÈRE

FRANCE | 2011 | 20' | DV | AFGHAN PERSIAN

DUSTY NIGHT

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Ali Hazara

SOUNDNooroallah Hussaini,
Hadi Hazara**EDITOR**

Reza Serkanian

FILMOGRAPHY2011 *Nuit de poussière* (sf)
2009 *Il était une fois Noor Jahan*
(sf)

« Tant qu'on a le souffle, on a la souffrance » s'exclame une voix éraillée et haletante, hors-champ, avant d'ajouter avec une ironie non feinte: « la poussière, c'est notre grande richesse. » Cette voix est celle d'un balayeur. Quittant avec ses deux fils sa banlieue lointaine à la tombée du soir, il passe chaque nuit à balayer une avenue du centre de Kaboul, élargie à la va-vite par les Japonais qui ont injecté dans l'opération une dizaine de millions de dollars, dont plusieurs ont été détournés: « La corruption ne se lassera jamais de ce pays » constate l'homme, obligé de balayer cette artère à longueur de nuit pour un salaire de misère. Issu des ateliers Varan, Ali Hazara filme en plans fixes ce labeur de Sisyphe, cette *Nuit de poussière* rythmée par le son presque ensorcelant des balais et des véhicules filant sur la chaussée. Autour d'un thé, l'homme veut convaincre, en vain, ses fils d'apprendre un métier, plutôt que de savoir lire et écrire. Mais il est bientôt temps pour eux de retourner, ombres parmi les ombres, danser devant la caméra un ballet dérisoire: celui de la marche incertaine d'un pays vers la « modernité ».

EMMANUEL CHICON

« Man leidet, solange man atmet », ruft eine heisere, keuchende Stimme ausserhalb des Bildes, und fügt dann in ehrlicher Ironie hinzu: « Staub ist unser grosser Reichtum. » Die Stimme gehört einem Strassenfeger. Wenn es Nacht wird, verlässt er mit den beiden Söhnen seine ferne Vorstadt, um eine breite Strasse im Zentrum von Kabul zu fegen. Sie wurde auf die Schnelle von den Japanern erweitert, die gut zehn Millionen Dollar in diese Aktion investierten. Mehrere dieser Millionen sind einfach verschwunden: « Korruption wird es hier immer geben », stellt der Mann fest, der die ganze Nacht lang diese zentrale Achse für einen Hungerlohn fegen muss. Ali Hazara kommt aus den Ateliers Varan. Er filmt diese Sisyphusarbeit, diese *Nuit de poussière*, in statischen Kameraeinstellungen, die vom rhythmischen Klang der Besen und Autos auf der Fahrbahn wie verhext sind. Bei einem Tee will der Mann seine Söhne davon überzeugen, nicht lesen und schreiben, sondern einen Beruf zu erlernen – vergebens. Doch bald müssen sie zurückkehren, Schatten unter Schatten, die vor der Kamera einen grotesken Tanz aufführen: den eines Landes auf ungewissem Weg ins « moderne Leben ».

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

“As long as we have breath, we have suffering”, exclaims a hoarse, panting voice-off, before adding with unfeigned irony: “dust is our great treasure.” The voice is that of a street-sweeper. Leaving home on the city outskirts with his two sons in the evening, he spends every night sweeping an avenue in central Kabul, widened in a hurry by the Japanese, who injected ten million dollars into the operation, several million of which were embezzled: “Corruption will never tire of this country”, notes the man, obliged to sweep this traffic artery all night long for a pittance. Ali Hazara, a product of the Varan studios, uses fixed shots to film this labour of Sisyphus, this *Nuit de poussière* given rhythm by the bewitching sound of the brooms and the speeding vehicles. As they drink tea, the man tries in vain to persuade his sons to take up a trade, rather than learn to read and write. But it is soon time for them to return, shadows among the shadows, dancing a pitiful ballet for the camera: that of a country's uncertain progress towards “modernity”.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

PRODUCTIONAteliers Varan
Juliette Dubois
communication@
ateliersvaran.com
+33 143567565
www.ateliersvaran.com



KARIN BACHMANN

O SIGNORE STRACCIAROLO

SWITZERLAND | 2012 | 9' | XD CAM | ITALIAN
WORLD PREMIERE

San Basilio, un quartier périphérique de Rome, abrite des exclus dont les liens sociaux se résument à la violence et à la méfiance. A peine l'un des protagonistes de *O Signore Stracciarolo* les signale, lançant à plusieurs reprises un énigmatique « Quel monde de fous! » comme une adresse à soi que la caméra donne néanmoins en partage. Karin Bachmann s'est invitée chez Gianfranco et Giò pour saisir l'ennui de la vie quotidienne. La croyance aussi. Filmé dans son cadre intime – que le montage nous révélera peu à peu –, ce couple de Tziganes Sinti braque son regard vers l'extérieur, vers la source de la lumière, qu'ils trouvent le temps de l'office religieux dominical, même si ce rituel n'est qu'imprécations et pleurs. Drôle de croyance qui pousse sur le désespoir qu'elle entretient... Mais ce n'est pas vraiment leur problème. Gianfranco et Giò en ont-ils vraiment? Le film nous laisse sur cette indécision qui se renforce à mesure que le plan s'élargit pour montrer la sérénité mélancolique de ce couple installé dans une cahute en préfabriqué. Une baraque de chantier où la vie s'écoule comme dans un havre de paix pour miraculés.

EMMANUEL CHICON

In San Basilio, am Stadtrand von Rom, wohnen Menschen am Rande der Gesellschaft, ein Leben geprägt von Gewalt und Misstrauen. Einer der Hauptdarsteller von *O Signore Stracciarolo* zeigt auf sie, «Was für Spinner!» sagt er immer wieder, mehr zu sich selbst, aber die Kamera sagt es weiter. Karin Bachmann besucht Gianfranco und Giò, um die Langeweile des Alltags zu dokumentieren. Und den Glauben. Der Film zeigt ihr kleines Reich, durch das die Kamera langsam fährt: Ein Zigeuner-Pärchen, das nach aussen, in das Licht schaut, das sie im Gottesdienst finden, auch wenn dieses Ritual nur aus Verwünschungen und Tränen besteht. Seltsamer Glaube, der sich gegen die Verzweiflung stemmt, die er selber schürt... doch das ist nicht ihr wirkliches Problem. Haben Gianfranco und Giò überhaupt Probleme? Der Film hinterlässt eine Ungewissheit, verstärkt durch die melancholische Stimmung beim Anblick der beiden in ihrer ärmlichen Hütte. Eine Baracke auf einer Baustelle für die einen, ein Hafen des Friedens für dieses Pärchen, das auf wundersame Weise überlebt hat.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

In San Basilio, a district on the outskirts of Rome, there are people who live on the margins of society, their lives characterized by violence and mistrust. One of the protagonists of *O Signore Stracciarolo* points them out, occasionally commenting "What a bunch of nutters!", as if speaking to himself, though the camera amplifies his comments. Karin Bachmann has gone to visit Gianfranco and Giò to record the boredom of their daily lives. And their faith. Filmed in their home – which the camera gradually reveals – this couple of Sinti gypsies look outwards, to the source of the light, which they find during the Sunday religious service, even though this ritual consists purely of imprecations and tears. A strange faith which pushes against the despair it breeds... But this is not their real problem. Do Gianfranco and Giò have any problems? The film leaves us in a state of uncertainty, which is reinforced as the focus widens to take in the melancholy serenity of this couple living in a prefabricated shack. A hut on a building-site, a haven of peace for this pair who by some miracle manage to survive.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Karin Bachmann

SOUND
Karin Bachmann

EDITOR
Gianfranco Rosi,
Karin Bachmann

MUSIC
Marino Marini

FILMOGRAPHY
2012 *O Signore Stracciarolo* (sf)
2010 *Les Chats Farouches* (sf)
2008 *Au-delà des rêves* (mlf)

PRODUCTION
Matser cinéma HES-SO ECAL / HEAD
Isabelle Gattiker
+41 213169203
isabelle.gattiker@ecal.ch
Jean-Guillaume Sonnier
+41 21319233
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch
www.ecal.ch

MICHAËL POIRIER MARTIN

OLGA ET SES HOMMES

CANADA | 2011 | 12' | HD | FRENCH | ENGLISH

OLGA AND HER MEN

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Hugo Ferland-Dionne

SOUND

Raphaël Toulouse

EDITOR

Sophie Benoit Sylvestre

FILMOGRAPHY

2011 *Olga et ses hommes* (sf)
 2010 *Curling* (sf)
 2009 *Deux papillonnes* (sf)
 2008 *Les Correspondances* (sf)
 2008 *O 75* (sf)

Elle est petite, mais elle sait se faire entendre comme personne. Elle est exigeante et quasiment jamais satisfaite du résultat. Entourée par ses géants aux grands pieds, Olga Hrycak – jeune femme de 63 ans! – se donne corps et âme pour faire en sorte qu'un groupe d'athlètes se mue en équipe de basket. Filmée avec un regard plein d'affection, pendant les matches ou les entraînements, Olga fait preuve d'une formidable présence scénique. Avec son mélange unique de français et d'anglais, son énergie intarissable et une bonne dose d'ironie, elle devient sous nos yeux une de ces personnes que le regard documentaire élève au rang de personnages inoubliables.

Etudiant en cinéma à l'Université du Québec à Montréal, Michaël Poirier Martin s'appuie sur cette entraîneuse de basket pour tenter un pari risqué: *Olga et ses hommes* n'est pas un film sur le basketball, ni sur une personne – aussi singulière soit-elle – mais sur l'éternelle recherche d'un esprit d'équipe, du dépassement de soi et de l'excellence.

CARLO CHATRIAN

Klein, aber durchsetzungsfähig wie keine zweite, anspruchsvoll und fast nie mit dem Ergebnis zufrieden: Olga Hrycak – eine junge Frau von 63 Jahren! – setzt sich, umringt von ihren Riesen auf grossen Füßen, mit Leib und Seele dafür ein, dass eine Sportlertruppe zu einem Basketballteam zusammenwächst. Unter dem zärtlichen Blick der Kamera auf Spiele und Trainings legt Olga enorme Leinwandpräsenz an den Tag. Ihr einzigartiges Frenglisch, ihre unerschöpfliche Energie und gut dosierte Ironie tragen dazu bei, dass sie im Auge der Kamera für die Zuschauer zu einer unvergesslichen Gestalt wird.

Michaël Poirier Martin, Filmstudent an der Universität du Québec (Montréal), lässt die Basketballtrainerin seinen Film tragen und geht dabei ein Wagnis ein: *Olga et ses hommes* ist kein Film über Basketball oder über eine Person – so einzigartig sie auch sein mag – sondern über die immer neue Suche nach Teamgeist, Selbstüberwindung und dem Absoluten.

CARLO CHATRIAN
 Übersetzung BMP Translations

She may be pint-sized, but she certainly makes herself heard. She is demanding and hardly ever satisfied with the result. Surrounded by her big-footed giants, Olga Hrycak – a young woman of 63! – devotes herself body and soul to turning a group of athletes into a basketball team. Filmed with a great deal of affection during matches and training sessions, Olga evinces a formidable theatrical presence. With her unique mixture of French and English, inexhaustible energy and a good dose of irony, she is raised before our very eyes to the ranks of those immortalized by the documentary genre.

A cinema student at the University of Quebec in Montreal, Michaël Poirier Martin relies on this basketball trainer to achieve a difficult feat: *Olga et ses hommes* is not a film about basketball, nor about a person – however unusual she may be – but about the eternal striving for team spirit, mastery and excellence.

CARLO CHATRIAN
 Translation BMP Translations

PRODUCTION

Michaël Poirier Martin
 mick_pm007@hotmail.com
 +1 4504414904



KASPAR SCHILTKNECHT

PLAIDS 87

SWITZERLAND | 2012 | 10' | HD | ROMANSH
WORLD PREMIERE

Kaspar et Claudio se connaissent depuis l'enfance. Ils ont grandi ensemble à la montagne, dans les Grisons. Aujourd'hui, Kaspar est en passe de devenir cinéaste, tandis que Claudio travaille pour le grand projet de construction du tunnel du Gothard. Le film, commandité par l'école où Kaspar étudie, est l'occasion de renouer leur amitié. Mais dans le cadre du travail tout est différent. Tout est difficile. Il faut revenir à Plaids – la terre de leur jeunesse – et se retrouver dans les bois pour que le dialogue reprenne.

La langue romanche, le monde alpin, le contraste entre ville et montagne... Tout est très suisse, et pourtant une question universelle est à l'œuvre dans le film. Comment grandir en gardant un lien avec notre enfance? Autrement dit: comment faire avec le temps qui nous change? Si accepter le défi de filmer un tel sujet est un acte de courage, voire d'insouciance, trouver une solution pour ne pas céder à la nostalgie ou à la facilité d'un recours aux archives, relève d'un véritable talent d'écriture.

CARLO CHATRIAN

Kaspar und Claudio kennen sich, seit sie klein waren. In den Bündner Bergen sind sie zusammen aufgewachsen. Heute hat Kaspar seine Ausbildung als Filmer fast abgeschlossen, Claudio arbeitet am Bau des Gotthardtunnels. Mit einem von Kaspar's Hochschule in Auftrag gegebenen Film soll die Freundschaft wieder aufleben. Aber wenn man zusammen arbeitet, ist alles anders, alles schwierig. Ein Dialog wird erst mit der Rückkehr in die Wälder von Plaids – dem Ort ihrer Jugend – wieder möglich.

Rätoromanisch, Berge, Stadt und Alpen im Kontrast... nichts schweizerischer als das und dennoch stellt der Film eine universal gültige Frage. Wie wird man erwachsen, ohne die eigene Kindheit zu verleugnen? Oder: Wie geht man mit zeitbedingten Veränderungen der eigenen Person um? Einen Film zu diesen Fragen zu drehen ist mutig oder leichtsinnig; nicht in die Nostalgiefalle zu treten oder in die bequeme Archivrecherche abzugleiten, zeugt von wahren Talent für das Filmemachen.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

Kaspar and Claudio have been friends since childhood. They grew up together in the mountains of Graubünden. Kaspar is now training to be a filmmaker, while Claudio is working on the gigantic St. Gotthard Tunnel project. The film, commissioned by Kaspar's school, is an opportunity to renew their friendship. But, in the work environment, everything is different, difficult. They have to return to Plaids, to the woods of their youth, to really renew their relationship.

The Romansch language, the Alps, the contrast between city and mountains... It is all very Swiss, and yet the film raises a universal question. How, in growing up, can you maintain a link with childhood? In other words: how do you cope with a changing world? While tackling such a subject is an act of courage, finding a solution without yielding to facile nostalgia or recourse to library material is proof of a real talent for filmmaking.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Kaspar Schiltknecht

PHOTOGRAPHY

Thomas Wüthrich,
Kaspar Schiltknecht

SOUND

Laurent Kempf, Kaspar
Schiltknecht

EDITOR

Kaspar Schiltknecht

FILMOGRAPHY

2012 Wache Blicke (sf)
2012 Plaids87 (sf)
2009 Simon & C-leg X38 (sf)

PRODUCTION

Ecal – Département cinéma
Lionel Baier
Contact:
Rachel Noel
rachel.noel@ecal.ch
+41 213169223
Jean-Guillaume Sonnier
+41 21319233
jean_guillaume.sonnier@ecal.ch
www.ecal.ch

AMY WONG

PONTE 5

SWITZERLAND | 2012 | 9' | XD CAM | ITALIAN

BRIDGE 5

WORLD PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Amy Wong

SOUND

Amy Wong

EDITOR

Amy Wong

MUSIC

The Mar-Keys

FILMOGRAPHY

- 2012 *Ponte 5* (sf)
- 2010 *La Ferme* (sf)
- 2010 *Bibimbap* (sf)
- 2009 *Staring Down The Barrel Of Swiss Gun Traditions* (sf)
- 2007 *The Grad Life* (sf)
- 2006 *Being Iraqi* (sf)

PRODUCTION

Matser cinéma HES-SO ECAL / HEAD
 Isabelle Gattiker
 +41 213169203
 isabelle.gattiker@ecal.ch
 Jean-Guillaume Sonnier
 +41 21319233
 jean_guillaume.sonnier@ecal.ch
 www.ecal.ch

Dans la semi-obscurité de son taudis, un vieillard écoute une publicité vantant un équipement pour personnes à mobilité réduite. Forcément inaccessible pour ce résident du quartier malfamé de San Laurentino 38. C'est dans cette banlieue romaine qu'Amy Wong a planté sa caméra dans le cadre d'un atelier initié par la HEAD en collaboration avec le cinéaste Gianfranco Rosi (*El Sicario*, VdR 2011). Ce quartier présente une singularité architecturale : les ponts reliant les barres HLM, métaphore de ce qui devait lier une nouvelle génération d'Italiens nés après 1945. Au milieu du bruit incessant de la circulation automobile, le vieillard de *Ponte 5* sort faire quelques pas en s'appuyant sur son fauteuil roulant. Sous le regard de la cinéaste, il rejoue un rituel que l'on devine quotidien : arpenter lentement le « pont » de long en large, observer le décor sans perspective fait d'immeubles et de passerelles d'acier. Puis aller jusqu'à l'escalier qui pourrait le relier au monde extérieur. Mais pour le vieil homme, il est un obstacle infranchissable, une figure du renoncement. Sans un mot, en une dizaine de plans, Wong filme un destin très ordinaire et poignant.

EMMANUEL CHICON

Im Halbschatten seiner armseligen Behausung hört ein alter Mann eine Werbung über eine neue Gehhilfe, die sich dieser Bewohner des verrufenen Viertels San Laurentino 38 natürlich nicht leisten kann. In diesem römischen Vorort hat Amy Wong ihre Kamera aufgestellt, im Rahmen eines Workshops von HEAD und dem Cineasten Gianfranco Rosi (*El Sicario*, VdR, 2011). Das Viertel bietet eine architektonische Besonderheit: Brücken verbinden die Sozialwohntürme, als Metapher dessen, was die neue, nach 1945 geborene Generation von Italienern verbinden sollte. Inmitten des unaufhörlichen Verkehrslärms geht der alte Mann aus *Ponte 5*, gestützt auf seinen Rollstuhl, einige Schritte aus seiner Wohnung hinaus. Unter dem aufmerksamen Blick der Regisseurin wiederholt er ein Ritual, das er tagtäglich vollführt: Langsam geht er auf der «Brücke» hin und her, und betrachtet die «aussichtslose» Kulisse aus Häusern und Stahlüberführungen. Dann geht er bis zur Treppe, die ihn mit der Aussenwelt verbinden könnte. Doch für den alten Mann ist sie ein unüberbrückbares Hindernis, ein Symbol des Verzichts. Wortlos filmt Wong in einem Dutzend Einstellungen ein gewöhnliches und doch ergreifendes Schicksal.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translation

In the semi-darkness of his slum dwelling, an old man listens to a commercial advertising equipment for persons with reduced mobility. Obviously unaffordable for this resident of San Laurentino 38, the Roman suburb where Amy Wong set up her camera as part of a workshop run by the HEAD in conjunction with filmmaker Gianfranco Rosi (*El Sicario*, VdR 2011). Architecturally, this district presents an unusual feature: the bridges connecting the social-housing blocks, a metaphor for what should have connected a new generation of Italians born after 1945. Amid the constant traffic noise, the old man of *Ponte 5* goes out for a stroll leaning on his wheel-chair. He repeats a ritual that we sense he performs on a daily basis: moving slowly back and forward over the "bridge", observing a depressing prospect of apartment blocks and steel walkways. Then he goes to the stairway that might connect him to the outside world. But for the old man it is an insuperable obstacle, an image of renunciation. Without a word, in ten or so shots, Wong paints this poignant picture of a very ordinary destiny.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations



JAKOB LASS

SUCHTGARTEN

GERMANY | 2012 | 10' | 16 MM | GERMAN

GARDENS OF ADDICTION

WORLD PREMIERE

Selon l'écrivain français surréaliste Alfred Jarry, le sexe n'a rien à voir avec le corps ou l'amour. C'est le langage ultime des (hommes-)machines (comme développé dans son œuvre «Le surmâle»). Où cette idée nous mène-t-elle dans le domaine de la pornographie et du sexe sur internet? Quel rapport existe-t-il entre le désir ou le besoin de se satisfaire et le rituel liant un homme à son ordinateur? Si le sexe est davantage une histoire de machine que de corps, alors la pornographie est le fantôme qui hante la machine. *Suchtgarten* examine la frontière qui sépare le corps réel, assis devant l'ordinateur, et la relation que celui-ci entretient avec les images téléchargées. La mécanique du désir est la clé qui permet de comprendre comment l'addiction au numérique crée une nouvelle forme de pulsions sexuelles. Dépourvu de réelles scènes sexuelles, *Suchtgarten* interroge notre conception du désir et du plaisir. Le regard mélancolique du consommateur de pornographie sur internet forme le paradigme d'une société qui marchandise le sexe et le corps, et ne parvient pas à répondre aux besoins essentiels des hommes et des femmes de vivre en accord avec leurs désirs.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Der französische Schriftsteller und Surrealist Alfred Jarry fand, Sex hätte mit Körpern oder Liebe nichts zu tun, sondern sei der ultimative Ausdruck der 'Mensch-Maschinen' (vgl. «Le surmâle»). Was sagt uns diese Vorstellung zum Thema Pornografie und Internetsex? Welche Beziehung besteht zwischen dem Verlangen oder dem Drang nach Befriedigung und dem Ritual zwischen Mensch und Computer? Wenn es beim Sex mehr um Maschinen als um Körper geht, dann muss Pornografie ein Geist in der Maschine sein. *Suchtgarten* erkundet den schmalen Grat, der den echten Körper vor dem Computerbildschirm von der Beziehung trennt, die er zum Download pflegt. Die Mechanik des Begehrens ist der Schlüssel, wenn wir verstehen wollen, wie eine digitale Sucht ihre eigene Version eines entfremdeten Sexualtriebs erzeugt. Ohne ein einziges Bild des «wahren» Sexualakts zu zeigen, hinterfragt *Suchtgarten* alle unsere Begriffe von Verlangen und Vergnügen. Der melancholische Blick des Webpornonutzers wird zum Paradigma einer Gesellschaft, die Sex und Körperlichkeit zwar bequem zugänglich macht, jedoch bei den Grundbedürfnissen von Frauen und Männern für ein erfülltes Leben wiederholt versagt.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

According to the French surrealist writer Alfred Jarry, sex has nothing to do with bodies or love. It is the ultimate speech of (man-)machines (as explored in his «Le surmâle»). Where does this idea leave us when it comes down to pornography and Internet sex? What is the relation between the desire or urge to satisfy oneself and the ritual between a man and his computer? If sex is more about machines than bodies, then pornography must be the ghost that haunts the machine. *Suchtgarten* explores the line that separates the actual body that sits this side of the PC screen and the relation it nurtures with the downloaded images. The mechanics of desire become the key to understanding how a digital addiction creates its own version of an alienated sex drive. Without showing one image of «actual» sex, *Suchtgarten* questions all our notions about desire and pleasure. The melancholic gaze of the Internet porn consumer becomes the paradigm of a society that has commoditized sex and bodies but has repeatedly failed to answer the basic needs that allow women and men to live according to their desires.

GIONA A. NAZZARO

PHOTOGRAPHY

Timon Schäppi

SOUND

Manuel Meichsner

EDITOR

Adrienne Hudson

FILMOGRAPHY

2012 *Suchtgarten* (sf)
 2011 *Frontalwatte* (sf)
 2008 *Them Brakes* (sf)
 2007 *Bademeister Paul* (sf)
 2004 *Nebot* (sf)
 2005 *Tür* (sf)

PRODUCTION

Claudia Schebesta
 claudia_schebesta@gmx.de
 +49 1704196750

WORLD SALES

HFF Potsdam
 Cristina Marx
 distribution@hff-potsdam.de
 +49 3316202564
 www.hff-potsdam.de

KHAM SAI KONG

SWEETIE PIE

MYANMAR | GERMANY | 2011 | 7' | HD | BURMESE

INTERNATIONAL PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Seng Mai

SOUND

Isaac Isaac

EDITOR

Hnin Ei Hlaing

FILMOGRAPHY

2011 Sweetie Pie (sf)

U Win Maung est un grand-père au cœur d'or. Il aime s'occuper de son petit-fils préféré, dont il oublie parfois le nom et qu'il interpelle à tout bout de champ par « Sweetie pie » ou « Sonny boy ». *Sweetie pie* est le premier film de Kham Sai Kong, réalisé sous l'égide de la Yangon Film School, fondée par la cinéaste anglo-birmane Lindsey Merrison pour soutenir l'émergence de jeunes cinéastes du Myanmar. De cet étrange huis clos qui réunit dans le même plan deux enfants – l'on ne sait trop qui veille sur l'autre du vieillard ou du bambin –, surgit rapidement un malaise qui ne nous quittera plus. U Win Maung, tout attentionné qu'il soit, ne cesse d'adresser à son petit-fils des « motherfucker » et autres sobriquets affectueux du même acabit, tout en le laissant faire à peu près n'importe quoi... comme couper sa banane avec un CD. S'impose alors peu à peu la vision d'une relation teintée de cruauté entre un homme au visage parcheminé, cloué dans son siège, et contemplant avec une mélancolie inquiète la vie qui se retire peu à peu de son corps fatigué et que semble lui « voler » le jeune Min Khan Ko, les yeux rivés vers la lumière du dehors.

EMMANUEL CHICON

U Win Maung ist ein Grossvater mit einem Herz aus Gold. Gern kümmert er sich um seinen Lieblingsenkel, dessen Namen er manchmal vergisst und den er dann häufig « Sweetie pie » oder « Sonny boy » nennt. *Sweetie pie* ist der erste Film von Kham Sai Kong, gedreht unter der Schirmherrschaft der Yangon Film School, die von der anglo-birmanischen Filmemacherin Lindsey Merrison zur Förderung junger Regisseure aus Myanmar gegründet wurde. Die seltsam unzugängliche Szenerie vereint in einer Einstellung zwei 'Kinder' – man weiss nicht so recht, wer auf wen aufpasst, der Greis auf das Kind oder umgekehrt – und flösst uns rasch ein Unbehagen ein, das uns nicht mehr verlässt. U Win Maung ist zwar sehr aufmerksam, richtet an seinen Enkel aber dauernd Worte wie « motherfucker » und ähnliche Spitznamen und lässt ihn praktisch alles machen... etwa eine Banane mit einer CD zerschneiden. Bald drängt sich der Eindruck einer gewissen Grausamkeit in der Beziehung zwischen dem Kind und dem Mann mit dem Pergamentgesicht auf, der nicht mehr aufsteht und voller Unruhe und Melancholie zusieht, wie sich das Leben aus seinem müden Körper zurückzieht, als würde der kleine Min Khan Ko es ihm « stehlen », der stets sehnsüchtig nach draussen ins Licht blickt.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

U Win Maung is a grandfather with a heart of gold. He loves looking after his favourite grandson, sometimes forgetting his name and hailing him simply as « Sweetie Pie » or « Sonny Boy ». *Sweetie Pie* is the first film made by Kham Sai Kong, with support from the Yangon Film School, founded by the Anglo-Burmese director Lindsey Merrison to foster the emergence of young filmmakers in Myanmar. From this strange closed relationship between two « children » (it is a moot point whether the old man is looking after the child or vice versa!), there arises a persistent sense of unease. U Win Maung, loving though he may be, never stops addressing his grandson as « motherfucker » or in other such matey terms, while letting him get away with just about anything... for instance cutting up a banana with a CD. The picture that emerges is that of a relationship tinged with cruelty: the wrinkled old man, confined to his chair, sadly and anxiously contemplates the life gradually withdrawing from his weary body, as if the young Min Khan Ko, his eyes fixed on the light outside, were intent on « stealing » it from him.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

PRODUCTION

Yangon Film School
Lindsey Merrison
yfs.festivals@googlemail.com
+49 30 30614448
www.yangonfilmschool.org



Theresa Traore Dahlberg

TAXI SISTER

SENEGAL | SWEDEN | 2011 | 30' | HD | FRENCH | WOLOF
SWISS PREMIERE

Boury Mbaye circule dans les rues de Dakar dans son petit taxi jaune. La femme aux longues tresses est une «Taxi Sister», sûre d'elle-même. Theresa Traore Dahlberg accompagne Boury au fil des drames quotidiens émaillant la circulation chaotique. A la station de taxis, elles rencontrent le collègue qui se livre à un monologue simpliste sur les femmes au volant. Le ton est bien plus calme lors des discussions avec les clients de Boury, les conversations lors des trajets concernant essentiellement l'amour et les relations. Et en attendant les clients, Boury et sa collègue font des remarques sur les voyageurs sac-à-dos. Ce n'est qu'une fois chez elle, dans sa chambre, que Boury révèle les dessous de sa situation. Seule, elle doit faire vivre sa famille entière avec sa petite activité. Dahlberg associe les trajets et les conversations à de calmes prises de vue de la capitale sénégalaise. Avec *Taxi Sister* – son film de fin d'études à l'académie des arts de Stockholm – elle parvient à dresser un beau portrait d'une femme entrepreneuse que rien n'arrête.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Boury Mbaye fährt ihr kleines gelbes Auto durch die Strassen von Dakar. Die Frau mit den langen Zöpfen ist eine selbstbewusste «Taxi Sister». Theresa Traore Dahlberg begleitet Boury durch die Alltagsdramen im chaotischen Strassenverkehr. Beim Taxistand treffen sie auf den Kollegen, der sich im einfältigen Monolog über Frauen am Steuer auslässt. Viel friedlicher geht es beim Schwatz mit Bourys Kunden zu und her – die Gespräche bei den Fahrten drehen sich vorwiegend um Liebe und Beziehungen. Beim Warten auf Kundschaft macht sie mit ihrer Arbeitskollegin Sprüche über die Rucksacktouristen. Erst zu Hause in ihrem Zimmer erzählt Boury dann die Hintergründe ihrer Lebenssituation, und dass sie mit dem kleinen Business ihre ganze Grossfamilie unterhalten muss. Die Fahrten und Gespräche kombiniert Dahlberg mit ruhigen Filmaufnahmen der senegalesischen Metropole. Es gelingt ihr mit *Taxi Sister*, ihrem Diplomfilm der Stockholmer Kunstakademie, das schön gefilmte Portrait einer nicht zu bremsenden Selfmade-Woman.

JENNY BILLETER

The woman with the long plaits at the wheel of the little yellow car weaving its way through the streets of Dakar is Boury Mbaye – a self-confident “taxi sister”. Filmmaker Theresa Traore Dahlberg accompanies Boury through the daily dramas which take place in Dakar’s chaotic traffic. At the taxi stand, they encounter a colleague who vents his spleen in a hackneyed monologue on the subject of women drivers. Much more peaceful are the chats with Boury’s customers – their conversations while en route revolve mostly around the topics of love and relationships. While waiting for customers, Boury and her female colleague trade remarks about backpack tourists. Not until she is at home in her room does Boury talk more about her life and work and reveal that she has to support an entire extended family with her small business. Dahlberg combines the taxi journeys and conversations with quiet footage of the Senegalese metropolis. *Taxi Sister*, Dahlberg’s film degree project at the Stockholm Academy of Fine Arts, is a beautifully filmed portrait of an unstoppable self-made woman.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Theresa Traore Dahlberg

PHOTOGRAPHY

Senay Berhe

SOUND

Patrik Strömdahl

EDITOR

Theresa Traore Dahlberg,
Senay Berhe, Magnus Berg

FILMOGRAPHY

2011 Taxi Sister (sf)

PRODUCTION

Theresa Traore Dahlberg
theresatraoredahlberg@gmail.com
+46 72222180

EMELIE WALLGREN, INA HOLMQVIST

THE QUIET ONE

SWEDEN | 2011 | 29' | HD | SWEDISH

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**Camilla Skagerström,
Ina Holmqvist**SOUND**

Nils Olsson

EDITOR

Alice Ilmenska, Jesper Svedin

MUSIC

Thomas Jansson

FILMOGRAPHYEmelie Wallgren:
2011 *The Quiet One* (sf)
2010 *Kiss Bill* (sf)

Ina Holmqvist:

2011 *The Quiet One* (sf)
2010 *Kiss Bill* (sf)**PRODUCTION**Emelie Wallgren
emelie@mycelium.se
+46 704578678Ina Holmqvist
ina@mycelium.se
+46 737281030

La loi secrète de l'émigration impose d'apprendre au plus vite la langue et la culture du pays d'accueil, pour mieux s'intégrer. Le parcours est difficile et nécessaire, parce que c'est à travers la communication qu'on peut créer des liens avec les autres. C'est ce qu'on voit dans ce film, d'une rare concision émotionnelle. Si faire du cinéma direct signifie filmer les êtres et les choses à la juste distance, *The Quiet One* va droit au cœur de la question. L'histoire se déroule dans une école spécialisée de Stockholm, où des enfants immigrés apprennent le suédois, avant de commencer leur cycle scolaire. C'est ici que la caméra cerne Maryam, une gamine iranienne de six ans qui essaie de saisir les mystères de cette nouvelle langue. Pour la première fois, elle fait l'expérience de la neige, des croquettes de poisson, des biscuits de pain d'épices. Mais ses tentatives de se lier d'amitié avec les autres élèves échouent devant les barrières linguistiques et elle se retrouve vite aux marges du groupe. Petit à petit, Maryam apprendra les mots et avec eux, elle retrouvera sa confiance envers le monde.

LUCIANO BARISONE

Nach dem Geheimgesetz der Emigration sind Sprache und Kultur des Gastlandes zur Integration schnellstmöglich zu meistern. Ein schwieriger und unumgänglicher Weg, denn Beziehungen sind ohne Kommunikation nicht möglich. Dies zeigt der Film mit einer seltenen Prägnanz der Gefühle. Das Direct Cinema zeigt Menschen und Dinge mit der angemessenen Distanz – *The Quiet One* trifft mitten ins Herz des Problems. Der Film spielt in einer speziellen Schule in Stockholm, die Migrantenkinder Schwedisch lehrt, bevor sie in die Regelschule eintreten. Die Kamera fährt auf die sechsjährige Iranerin Maryam zu, die sich mit dieser neuen Sprache auseinandersetzt. Zum ersten Mal sieht sie Schnee, isst sie Fischstäbchen und Pfefferkuchen. Die Sprachbarrieren verhindern jedoch Freundschaften mit den anderen SchülerInnen; rasch ist Maryam marginalisiert. Nach und nach lernt sie jedoch sich auszudrücken und fasst wieder Vertrauen zur Welt.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

The secret of successful emigration/integration is to learn the language and culture of the host country as quickly as possible. This process is difficult but necessary, because it is through communication that relations with others are established. This is what we observe in this film of rare emotional concision. If making a documentary means filming people and things from the right distance, *The Quiet One* hits the nail on the head. The action takes place in a specialized school in Stockholm, where immigrant children learn Swedish before integrating into mainstream schooling. This is the situation in which we find Maryam, a six-year-old girl who is trying to grasp the mysteries of her new language. For the first time, she experiences snow, fish fingers and gingerbread biscuits. But her attempts to make friends with the other pupils are frustrated by the language barrier and she soon finds herself on the fringes. Gradually, Maryam comes to learn the necessary words, and we see her grow in confidence.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations



VLADILEN VIERNY

TRACEURS

FRANCE | 2011 | 8' | HD | NO DIALOGUE

INTERNATIONAL PREMIERE

Le parkour est plus qu'un nouveau sport urbain. Tels les éclaireurs d'autrefois, les disciples de ce sport contemporain, les traceurs, repensent l'environnement urbain en cherchant une façon nouvelle, et qui fasse sens, d'interagir avec la ville. Derrière chaque obstacle se cache peut-être un nouvel itinéraire à travers la ville. L'interaction entre le corps humain et le paysage se transcende en un rituel de séduction. Le corps se reflète sur la surface de la ville, qui devient presque un organisme vivant. Les traceurs arpentent géométriquement les espaces, mettant leur endurance au défi, devant la caméra du réalisateur filmant leurs mouvements avec une précision presque cubiste. Comme l'art du graffiti, le parkour affirme l'aspect central de la subjectivité dans le paysage de la ville moderne. *Traceurs* est une symphonie urbaine minimaliste où le corps que l'on aperçoit est l'élément de l'expérience humaine qui résiste dans le contexte urbain postmoderne, déshumanisant. Tels des fantômes, les traceurs deviennent le sujet de légendes urbaines et la ville un espace où les histoires peuvent de nouveau être racontées.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Parkour ist nicht einfach ein weiterer Stadtsport. Wie früher die Pfadfinder versuchen die Schüler dieser zeitgenössischen Sportart, das urbane Umfeld umzuarbeiten, während sie nach neuen, eventuell sinnvollen Wegen suchen, um mit ihm zu interagieren. So kann hinter jedem Hindernis ein neuer Weg liegen, der zu einer neuen Route durch die Stadt führt. Die Wechselwirkung zwischen menschlichem Körper und Stadtlandschaft weist über sich hinaus und verwandelt sich in ein Ritual der Verführung. Während sich die Körper in den Oberflächen spiegeln, wird die Stadt selbst zum lebenden Organismus. Die Traceure durchstreifen geometrisch die bebauten Flächen, bis an die Grenzen ihrer Ausdauer, während der Regisseur ihre Bewegungen mit fast kubistischer Präzision einfängt. Wie die Graffiti-Kunst bestätigt Parkour den zentralen Charakter des Subjektiven in modernen Stadtlandschaften. *Traceurs* ist eine minimalistische urbane Symphonie, in der die kurzen Blicke auf die Körper das Letzte sind, was vor dem Hintergrund der postmodernen, entmenschlichten Stadtlandschaft übrigbleibt. Die Traceure sind wie Geister, die zu urbanen Legenden werden. Sie machen die Stadt wieder zu einem Ort voller Geschichten.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Parkour is more than just another urban sport. Like the pathfinders of the past, the disciples of this contemporary sport intend to rewrite the urban environment while looking for a new and maybe meaningful way to interact with the city. Therefore, behind every obstacle might lie the possibility of a new track that may lead to a new route through the city. The interaction between human body and the city landscape transcends itself morphing into a ritual of seduction. The body is reflected on the surface of the city while the city becomes almost a living organism. The traceurs geometrically roam the urban plains challenging their endurance while the director frames their movements with almost cubistic precision. Like graffiti art, parkour affirms the centrality of subjectivity in modern city landscapes. *Traceurs* is a minimalistic city symphony where the glimpsed body is the resilient element of human experience in the context of post-modern dehumanizing urban landscapes. Like ghosts, the traceurs become the stuff of urban legends, and the city a place where stories can be told again.

GIONA A. NAZZARO

SCREENPLAY
Vladilen Vierny

PHOTOGRAPHY
Amine Berrada

SOUND
Jean-Charles Bastion

EDITOR
Avril Besson

FILMOGRAPHY
2011 *Traceurs* (sf)

PRODUCTION
La Fémis
Alice Bégon
femis@femis.fr
+33 153412100
www.lafemis.fr

**UN HOMMAGE CONSACRÉ À TROIS AUTEURS
RECONNUS DANS LE DOMAINE DE LA CRÉATION
ET DE LA RECHERCHE DE FORMES.**

**EINE HOMMAGE AN DREI BEDEUTENDE AUTOREN
MIT ANERKANNTEN VERDIENSTEN IM BEREICH
FILMREALISATION UND FORMFINDUNG.**

**A TRIBUTE TO THREE FILMMAKERS
ACKNOWLEDGED FOR THEIR CREATIVITY
AND FORM FINDING.**

**(mlf = mid-length film)
(sf = short film)**



ATELIERS
KEVIN JEROME EVERSON
ARNAUD DES PALLIÈRES
SAMIR

KEVIN JEROME EVERSON



M. CAULFIELD / WIREIMAGE

BIOGRAPHY

Kevin Jerome Everson (1965) est né et a grandi à Mansfield, dans l'Ohio. Diplômé en art (MFA de l'Université de l'Ohio et BFA de l'Université d'Akron), il travaille aujourd'hui comme professeur d'art à l'Université de Virginie, à Charlottesville. Au total, il a réalisé cinq longs métrages et plus de 70 courts métrages. Ses courts métrages ont déjà fait l'objet d'une exposition personnelle, «More Than That: The Films of Kevin Jerome Everson», au Whitney Museum of American Art, à New York (28 avril–18 septembre 2011). Avec la productrice Madeleine Molyneaux, de Picture Palace Pictures, il développe actuellement un biopic expérimental sur le monde de la politique et du spectacle, avec notamment l'histoire du Duc de Florence Alexandre de Médicis, qui vécut au XVI^e siècle, et de l'actrice du siècle dernier Gail Fisher, première femme noire à avoir remporté un Emmy Award. Il a récemment terminé un film sur les cowboys Afro-Américains et le rodéo dans le sud des États-Unis, un triptyque intitulé *The Chronicles of Tom Bigbee*, ainsi qu'un projet tourné en 35 mm dans des cimetières de voitures de Toronto, Canada. Il présente *Rhino*, son dernier project, au Pitching du Réel de cette édition.

GIONA A. NAZZARO
Traductions BMP Translations

Kevin Jerome Everson (1965) ist in Mansfield (Ohio, USA) geboren und aufgewachsen. Er hat einen MFA-Abschluss der Ohio University sowie einen BFA der University of Akron und ist zurzeit als Kunstprofessor an der University of Virginia in Charlottesville tätig. Er hat fünf Spielfilme und über siebzig Kurzfilme gedreht. Seine Kurzfilme waren bereits bei einer Einzelausstellung namens «More Than That: The Films of Kevin Jerome Everson» im Whitney Museum of American Art in New York City zu sehen (28.04.–18.09.2011). Mit Madeleine Molyneaux (Picture Palace Pictures) erarbeitet er momentan eine experimentelle Film-Biographie über die Welt der Politik und Performance anhand der Geschichte von Alessandro de' Medici, Herzog aus dem Florenz des 16. Jahrhunderts, und von Gail Fisher, Schauspielerin aus dem 20. Jahrhundert und erste schwarze Emmy-Gewinnerin. Einen Film über schwarze Cowboys und Rodeo-Reiter im Süden der USA, ebenso wie eine Trilogie mit dem Arbeitstitel *The Chronicles of Tom Bigbee* sowie ein 35 mm-Projekt über Autofriedhöfe in Toronto (Kanada) hat er gerade fertig gestellt. Sein neuestes Filmprojekt, *Rhino*, stellt er beim diesjährigen Pitching du Réel vor.

GIONA A. NAZZARO
Übersetzung BMP Translations

Kevin Jerome Everson (1965) was born and raised in Mansfield, Ohio. He has an MFA from Ohio University and a BFA from the University of Akron. He is currently a Professor of Art at the University of Virginia, Charlottesville. He has made five features and over seventy short films. His short-form work has been featured in a solo exhibition, «More Than That: The Films of Kevin Jerome Everson», at the Whitney Museum of American Art, NYC (28 April–18 Sept. 2011). With producer Madeleine Molyneaux/Picture Palace Pictures, he is currently developing an experimental biopic based on the world of politics and performance, as revealed through the history and representation of the 16th century Duke of Florence, Alessandro de' Medici and the 20th century actress Gail Fisher, the first Black woman to win an Emmy. He has recently completed a film about Black cowboys and rodeo riders in the American South and a triptych entitled *The Chronicles of Tom Bigbee*, as well as a 35 mm project shot in an auto graveyards in Toronto, Canada. He presents *Rhino*, his last project, at the Pitching du Réel of this year's edition.

GIONA A. NAZZARO

L'ART, LE TRAVAIL, LE GESTE

LE CINÉMA DE KEVIN JEROME EVERSON

**JE N'AIME PAS TELLEMENT
LE DOCUMENTAIRE,
MAIS J'AIME UTILISER
LA RÉALITÉ.**

(KEVIN JEROME EVERSON)

Le cinéma de Kevin Jerome Everson se situe à l'intersection de plusieurs disciplines expressives. Entre performance artistique, art figuratif, anthropologie et témoignage social, il questionne la définition conventionnelle du documentaire. De ce genre, Everson n'a conservé que la position d'observateur ainsi qu'un vif intérêt pour la durée, de préférence perçue à travers le prisme de la performance artistique. Nourrie par les tensions qui agitent les avant-gardes américaines depuis la fin des années 1960, la performance est présente dans tous ses films et constitue l'élément à travers lequel il regarde la réalité. Et pourtant, dans tous ses films – même ceux en apparence les plus abstraits –, le geste demeure ancré dans son immédiateté objective. L'action est à la base du cinéma d'Everson. Prenons l'exemple de *The Prichard*, un court métrage dans lequel un jeune Afro-Américain pousse sa voiture tombée en panne d'essence, ou de *Old Cat*, dans lequel deux jeunes traversent un cours d'eau en bateau. Le geste et l'action y forment un caillot de temps que le travail d'enregistrement dilue en un flux où la perception se transforme en expérience.

Si l'on considère les multiples stimuli qui influencent cette œuvre mouvante et « contaminée », parler de cinéma en parlant d'Everson peut sembler limité. Mais ses films présentent des éléments

caractéristiques puissants et récurrents, qui donnent à penser qu'ils résultent d'un travail stratégique et analytique à plusieurs niveaux, consciemment hanté par la question de la forme.

En ce sens, les films d'Everson forment un corpus à la fois composite et cohérent, au sein duquel la forme est un code d'accès pour comprendre, réactiver et réutiliser les matériaux issus de la réalité.

**LES MULTIPLES NIVEAUX DE
CES HISTOIRES SONT RÉVÉLÉS
PAR UNE APPROCHE QUI
DOIT BEAUCOUP À L'ARCHÉOLOGIE
ET À L'ENTOMOLOGIE.**

L'œuvre d'Everson est focalisée sur la ville de Mansfield, dans l'Ohio, où il est né – le nom « Ohio », qui vient de l'iroquois, signifie « grande rivière » (élément que l'on retrouve dans *Erie*).

La façon dont Everson traite la mythologie de cet Etat et l'histoire de la classe ouvrière afro-américaine, suivant ses migrations vers le sud et vers le nord ; l'approche frontale lors de l'enregistrement de données objectives ; la place centrale du travail et des corps au travail – tous ces éléments font d'Everson un cinéaste intimement politique,

mais surtout un cinéaste profondément américain.

En cette période de l'histoire où le cinéma américain semble avoir totalement oublié qu'un film est l'expression d'un territoire et d'une histoire – à en juger par les grosses productions destinées à l'exportation –, les films de Kevin Jerome Everson se présentent comme les images d'une histoire qui résulte elle-même de plusieurs his-

toires. Adoptant une approche politique radicale remarquable, son regard fouille les mutations physiques provoquées par la répétitivité du travail sur les corps des personnes qui l'effectuent. Les mutations géographiques dérivent pour ainsi dire des mutations induites par le travail sur les corps de la classe ouvrière.

Les multiples niveaux de ces histoires (*The Golden Age of Fish* et *Spicebush* font directement référence à cette multiplicité de strates) sont révélés par une approche qui doit beaucoup à l'archéologie et à l'entomologie. Notons ici



COMPANY LINE

qu'à la fin de bon nombre de ses films, Everson montre le symbole du trichogramme ; un insecte considéré comme un des principaux agents de contrôle biologique car il dépose ses œufs dans des insectes hôtes qui, autrement, donneraient naissance à des nuisibles. L'histoire est observée non seulement à travers un regard idéologique, mais

tournois d'équitation et les séances de domptage subvertissent radicalement l'imaginaire classique du cowboy, depuis toujours présenté par la mythologie du western comme un homme blanc.

La place centrale de l'expérience afro-américaine dans le cinéma d'Everson crée un lien indissoluble entre le geste – d'où l'importance de la performance –,

LA PLACE CENTRALE DE L'EXPÉRIENCE AFRO-AMÉRICAINNE DANS LE CINÉMA D'EVERSON CRÉE UN LIEN INDISSOLUBLE ENTRE LE GESTE – D'OÙ L'IMPORTANCE DE LA PERFORMANCE –, LA MÉMOIRE ET LE TEMPS.

aussi à travers les matériaux qu'offrent la réalité – ce qui distingue nettement l'œuvre d'Everson de la représentation conventionnelle de l'activisme afro-américain depuis le mouvement Black Power.

Everson instaure un rapport entre la présence des Noirs américains et le paysage des Etats-Unis, cet élément étant également caractéristique de son œuvre. La série de films sur les cowboys de *Ten Five in the Grass* est en ce sens remarquable : les exercices de lasso, les

la mémoire et le temps, à savoir le lieu où le souvenir de tous ces gestes devient le tissu plus large d'une histoire collective. Le territoire devient ainsi le dépositaire de la mémoire des gestes. Simultanément, le geste de filmer signifie creuser et exhumer un passé refoulé. Cela permet de passer à l'action et de penser le présent dans des formes recontextualisées.

En recourant à des supports et à des formats variés, Everson développe une approche extraordinairement mouvante.

En comparaison avec d'autres cinéastes afro-américains dont le travail se caractérise moins par la forme que par les éléments politiques, Everson observe la réalité en adoptant un style frontal provocant, créant une dialectique tout à fait particulière avec le temps.

Ce regard frontal, comme si le réalisateur avait oublié d'arrêter la caméra, crée un vertige qui, dans la durée, entraîne une rupture paradoxale du sens. C'est à ce point précis que le cinéma d'Everson prend vie comme projet formel et politique.

Tandis que, dans un documentaire, la réalité est exposée en faisant interagir l'appareil de lecture avec les matériaux, la contemplation objective d'Everson, par exemple dans *Erie* et *Quality Control*, projette la réalité dans une dimension abstraite. Les faits, donc, sont suspendus entre une image qui semble questionner leur factualité et une autre dans laquelle la qualité presque hypnotique de la prise semble amplifier la chose vue. Tout cela se passe pendant un long plan. Et c'est justement dans ces longs plans que le cinéma d'Everson trouve ses caractéristiques formelles les plus puissantes et les plus politiques.

Dans la lignée d'Andy Warhol, Everson remet en question notre perception et le principe de réalité dans le but de questionner le principe de l'individuation – nous assistons à une performance

résultant toujours d'un geste répété, d'un travail. Le spectateur devient ainsi témoin. Il doit renoncer au privilège du voyeurisme, et prendre position.

Ainsi, atténuer le temps permet de questionner la façon dont fonctionne notre regard, et notre principe de réalité. Le regard, outil de l'étude archéologique, fouille au-delà de l'apparence de l'image et pointe vers les conditions historiques et politiques à l'origine de la situation observée.

Et c'est précisément par cette tension qu'Everson fonde son appartenance à la communauté afro-américaine.

Le temps, qui permet d'examiner les gestes alimentant notre économie du travail, crée un réseau de performance sociale, le tissu connecteur d'un monde entièrement fondé sur le faire. Le temps sert donc à exhumer le geste ; l'identité de l'artiste – l'archéologue qui aide à ne pas oublier, ou plutôt qui participe à la création de la mémoire – et le sens profond d'appartenance à la communauté, condition indispensable à la transmission de ses contenus et de ses valeurs. En ramenant le film à une immédiateté qui rappelle l'urgence documentaire des frères Lumière, Kevin Jerome Everson le libère de son appareil mythologique. Il nous laisse avec un regard – l'appareil de lecture – et des corps inscrits dans un territoire ou un paysage (scène caractéristique, le plan de 2 minutes



QUALITY CONTROL

40 secondes de *Around Oak Grove* dans lequel un jeune homme réclame un terrain sur lequel ses ancêtres travaillaient probablement). Dans cette triangulation, Everson se fait le chroniqueur d'une communauté. Et à partir de ces éléments, son cinéma retravaille une histoire qui, inévitablement, mêle des influences et des matériaux divers, à plusieurs facettes.

De ce point de vue, il est intéressant de se pencher sur l'utilisation que fait Everson du 'found footage'. Plutôt que de le disséquer pour en extraire des images et remettre en contexte des histoires qui viennent d'ailleurs, il observe et étudie ces images comme une trace d'un travail déjà réalisé, et donc inscrit dans le flux temporel de la même façon que les gestes donnant forme à tous ses films. Il considère le 'found footage' comme un ensemble d'éléments tangibles issus d'un autre temps – un temps qui porte à sa surface les signes du travail, tels les hiéroglyphes d'un autre âge ramenés dans le flux temporel.

Le travail est l'élément permettant de regarder dans une perspective historique les différents temps croisés par le regard d'Everson, et ainsi rendus disponibles, comme dans une sorte d'archive mouvante. Le travail – mis en scène, raconté, évoqué ou analysé – est le 'topos' narratif par lequel

le cinéma d'Everson se fait instrument et liant social. Le travail se révèle dans le cinéma d'Everson. Et c'est par cette reconnaissance mutuelle du travail de l'autre qu'Everson peut revendiquer sa place au sein de sa communauté.

En ce sens, Everson ne se situe pas loin du pragmatisme empirique du grand cinéma américain. Comme Howard Hawks, pour ne citer que lui, il est animé par une morale du faire, qui se traduit immédiatement en un projet communautaire. La précision de l'exécution parle de la nécessité et de la moralité du travail, comme *Cinnamon* le montre remarquablement bien.

Loin de la tentation sociologique, les gestes nécessaires au travail sont observés par le prisme de l'anthropologie. De cette façon, les conducteurs de chasse-neige de *Company Line*, les employés de la teinturerie de *Quality Control*, ainsi que la pilote Erin et le mécanicien John de *Cinnamon* font partie intégrante d'une communauté qui fait. La précision des gestes est liée au parfum des corps de même qu'à l'évidence d'un rythme qui s'intègre de manière organique au paysage, impliquant un ensemble de relations et de tensions.

Lorsque le tissu de la répétition des gestes est lacéré, la communauté se disloque. Everson regarde ce monde avec une attention extrême, comme s'il

tenait une loupe. Il crée un réseau complexe de relations couvrant l'ensemble des Etats-Unis et active ainsi un système ouvert de possibilités de dialogue. Autrement dit, de possibilités de travail. Ainsi, en réactivant la dimension politique centrale du faire, incarné dans la vivacité du geste, Everson se place, sur la scène du cinéma nord-américain, dans la position d'un artiste dont le travail documentaire a la fiabilité de l'observation anthropologique. Dans le dialogue « La nuée » (« Dialogues avec Leuco », 1947), Cesare Pavese écrit : « Tu es tout entier dans le geste que tu fais. »

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

KUNST, ARBEIT UND GESTIK

DAS KINO VON KEVIN JEROME EVERSON

DOKUMENTATIONEN LIEGEN MIR NICHT BESONDERS, DIE INSTRUMENTALISIERUNG DER REALITÄT HINGEGEN SEHR.
(KEVIN JEROME EVERSON)

In den Filmen von K.J.Everson treffen diverse Disziplinen der Ausdruckskunst aufeinander. Sein Werk bewegt sich zwischen Performance und figurativer Kunst, Anthropologie und sozialem Protokoll und fordert so die herkömmliche Definition des Dokumentarfilms heraus. Vom Dokumentarfilm übernahm Everson einzig die Beobachterperspektive und sein grosses Interesse am Ablauf der Zeit, jedoch vorzugsweise aus der Sicht der Performance-Kunst. Angetrieben von den Spannungen in der US-Avantgarde seit den späten 60ern prägt dieses Genre in all seinen Filmen seine Sicht der Realität. Allerdings bleibt in allen Werken, auch in den offensichtlich abstraktesten, die objektive Unmittelbarkeit der Gesten erhalten. Eversons Filmarbeit basiert auf «der Handlung». So auch im Kurzfilm *The Prichard*, in dem ein junger Afroamerikaner sein Auto wegen Benzinmangels schieben muss, oder in *Old Cat*, in dem zwei Jugendliche einen Fluss per Boot überqueren. Gestik und Handlung verdichten sich im zeitlichen Verlauf. Die Aufnahme bringt sie wieder in Fluss, und Wahrnehmung wird zu Erfahrung. Bei Everson nur von Kino zu sprechen, mag angesichts der vielen verschiedenen Impulse für seine mobile und «kontaminierte» Arbeit sehr begrenzt erscheinen. Seine Filme leben jedoch von einer Kraft und Kohärenz, die wir

als Resultat eines vielschichtigen, strategischen und analytischen Blicks wahrnehmen, der sich bewusst von der Frage nach der Form leiten lässt. In diesem Sinne bilden Eversons Filme einen vielseitigen, aber kohärenten Korpus, in dem die Form als Zugangscode zum Verstehen, Reaktivieren und Wiederverwenden realen Materials dient.

DIE VIELSCHICHTIGKEIT DES ERZÄHLTEN ZEIGT SICH IN EINEM KONZEPT, DAS STARK AUF ARCHÄOLOGIE UND ENTOMOLOGIE SETZT.

In seiner Heimat Ohio (Irokesisch für «grosser Fluss», vgl. *Erie*), schuf Everson seine wichtigsten Werke, die zumeist in seiner Geburtsstadt Mansfield spielen. Mehrere Faktoren machen Everson so hochpolitisch und zutiefst amerikanisch: Seine Art, die Mythologie des Staates Ohio und die Geschichte der afroamerikanischen Arbeiterklasse und ihrer Migrationen nach Süden und Norden darzustellen; die frontale Wiedergabe objektiver Fakten; die Konzentration auf das Thema Arbeit und die minutiöse Beobachtung arbeitender menschlicher Körper. In einer Zeit, in der amerikanische Filme, zumindest Mainstream- und Exportfilme,

in keiner Weise mehr Ausdruck eines Territoriums oder der eigenen Vergangenheit sein wollen, positionieren sich K.J.Eversons Werke als Darstellung einer Geschichte, die ihrerseits aus anderen Geschichten hervorgegangen ist. Sein radikaler politischer Ansatz begeistert, wenn er unseren Blick erforschen lässt, welche physischen Aus-

wirkungen die Wiederholung immer gleicher Tätigkeiten auf die Körper der Ausführenden hat. Die territorialen Veränderungen als Folge der Veränderungen, die bestimmte Arbeitsmuster in und an den Körpern der ArbeiterInnen hervorgerufen haben.

Die Vielschichtigkeit des Erzählten (direkter Bezug in *The Golden Age of Fish* und *Spicebush*) zeigt sich in einem Konzept, das stark auf Archäologie und Entomologie setzt. Übrigens enden Eversons Filme oft mit einem Insektensymbol, der Trichogramma-Wespe, die als wichtiges biologisches Schädlingsbekämpfungsmittel gilt, weil sie ihre Eier



in die diverser anderer Insekten legt und damit Plagen eindämmt. Die Geschichte wird nicht nur durch die ideologische Brille betrachtet, sondern auch anhand des Materials, das die Realität liefert – darin unterscheidet sich Eversons Werk drastisch von der konventionellen Vorstellung von afroamerikanischem Aktivismus, wie wir ihn seit der «Black Power»-Bewegung kennen.

Einzigartig ist Eversons Arbeit auch in der Art, wie er die Präsenz der Afroamerikaner in der US-Landschaft wieder sichtbar macht. Bestes Beispiel: Die Cowboy-Filmreihe *Ten Five in the Grass*: Die Lasso-Übungen, die Rodeos und das Pferde Zähmen revolutionieren die Bilderwelt eines Berufs, der in den Cowboy-Legenden des Western-Genres stets als «typisch weiss» dargestellt wurde.

Der zentrale Charakter der afroamerikanischen Erfahrungswelt knüpft in Eversons Filmen ein unauflösbares Band zwischen der Gestik (und damit der Konzentration auf die Performance), der Erinnerung und der Zeit, an eben jenen Orten, wo die Erinnerung an alle zuvor ausgeführten Gesten die Grundstruktur einer kollektiven Geschichte bildet.

Dabei werden diese Orte zum «Endlager» für die Erinnerung an diese Gesten. Die Gestik des Filmens ist gleichbedeutend mit der des Ausgrabens einer unterdrückten Vergangenheit. So wird

die Gegenwart aktiv in einen neuen Kontext gestellt.

Durch die Nutzung unterschiedlicher Filmqualitäten und Formate ist Everson ausserordentlich flexibel. Im Vergleich zu anderen afroamerikanischen Filmemachern, deren Arbeit weniger formal, dafür umso politischer motiviert ist, hat sich Everson einen provokant-frontalen Stil angewöhnt. Dies gilt vor allem für seine Beobachtungsgabe und ihre Dialektik mit dem zeitlichen Aspekt.

Der «frontale Blick» wirkt, als hätte der Regisseur vergessen die Kamera abzustellen. Er hält schwindelerregend lange an, sodass die Bedeutung auf paradoxe Weise brüchig wird. Genau da beginnt das Eigenleben von Eversons Filmen als formales und politisches Projekt.

Während im Dokumentarfilm die Realität durch die Interaktion zwischen Wiedergabegerät und Filmmaterial dargestellt wird, verleiht die objektive Betrachtungsweise von Everson, etwa in *Erie* und *Quality Control*, der Realität selbst eine abstrakte Dimension. Der sachliche Fixpunkt befindet sich irgendwo zwischen einem Bild, das seine eigene Sachlichkeit in Frage stellt, und einem anderen, dessen fast hypnotische Anziehungskraft die chose vue (die Dinge aus Sicht der Kamera) noch verstärkt – all dies innerhalb einer langen Einstellung. In langen Einstellungen erlangt die Form ihre grösste

Ausdruckskraft und politische Brisanz. Wie Andy Warhol stellt auch Everson unsere Wahrnehmung und unseren Realitätsbegriff und damit auch das Prinzip der Individuation in Frage. Wir wohnen einer Performance bei, die stets das Resultat wiederholter Gesten, der Arbeit, ist. So wird der Zuschauer zum Augenzeugen und muss ohne

Everson seinen Platz in der eigenen Gemeinschaft.

Tatsächlich lässt sich mit dem Faktor Zeit hervorragend die Gestik untersuchen, die eine auf Arbeit basierende Wirtschaft antreibt. Die Zeit webt ein Netz gesellschaftlicher Performances, eine Art Bindegewebe für eine Welt, in der alles auf Handlungen beruht. Die

DER ZENTRALE CHARAKTER DER AFROAMERIKANISCHEN ERFAHRUNGSWELT KNÜPFT IN EVERSONS FILMEN EIN UNAUFLÖSBARES BAND ZWISCHEN DER GESTIK (UND DAMIT DER KONZENTRATION AUF DIE PERFORMANCE), DER ERINNERUNG UND DER ZEIT.

das Privileg des Voyeurismus Stellung nehmen.

Die Abschwächung des Faktors Zeit soll unseren Blick und unsere Sicht der Realität in Frage stellen. Der Blick ist hier ein «Ausgrabungsinstrument», das bis unter die Oberfläche der Bilder vordringt und auf die historischen und politischen Umstände verweist, die zu der beobachteten Situation geführt haben. Genau in diesem Spannungsfeld findet

Zeit bringt also die Gesten ans Licht. In ihnen verbergen sich die Identität des Künstlers, eines Archäologen, der das Vergessen bekämpft oder, besser, die Erinnerung erschafft, sowie das ausgeprägte Gemeinschaftsgefühl, eine *conditio sine qua non* für die Übermittlung gemeinsamer Inhalte und Werte. Indem K.J. Everson dem Drehvorgang jenen unmittelbaren Charakter zurückgibt, der uns an die Brüder



Lumière und ihre dokumentarische Dringlichkeit erinnert, befreit er ihn von seinem mythologischen Beiwerk. Uns bleibt der Blick, im Wiedergabegerät, und die menschlichen Körper in einer Gegend oder Landschaft (ein gutes Beispiel ist die 2,40 Min. lange Einstellung in *Around Oak Grove*, in der ein junger Mann ein Stück Land zurückfordert, das wahrscheinlich schon seine Vorfahren bearbeiteten). Bei dieser Triangulation wird Everson zum Chronisten einer Gemeinschaft. Auf dieser Grundlage arbeiten seine Filme eine Geschichte auf, die unvermeidlich mannigfaltige Materialien und Einflüsse einbezieht.

Dabei sei auf den Found Footage-Einsatz bei Everson verwiesen. Anstatt diese Fundstücke zu zerlegen, Einzelbilder zu extrahieren oder fremde Geschichten in neue Kontexte zu stellen, beschränkt er sich auf die Beobachtung und Untersuchung dieser Spuren bereits geleisteter Arbeit, die darum, ähnlich wie die für alle seine Filme so typischen Gesten, einfach in den zeitlichen Verlauf integriert werden. Found Footage wird dabei in jeder Hinsicht zu einer Sammlung (greifbarer) Fundstücke aus einer vergangenen, von Arbeit geprägten Ära. Sie hinterliess Narben, die wie Hieroglyphen einer fernen Epoche wieder im Fluss der Zeit versunken sind.

Everson lässt verschiedene Zeiten Revue passieren und macht sie uns damit, wie in einem mobilen Archiv, zugänglich. Arbeit ist das Element, das sie in eine historische Perspektive rückt. Arbeit wird hier inszeniert, erzählt, erinnert und analysiert. Sie ist der narrative Topos, in dem sich Eversons Filmarbeit als soziales Instrument und gesellschaftlicher Kitt präsentiert. In seinen Filmen zeigt die Arbeit ihr wahres Gesicht. Künstler und Arbeiter erkennen ihre Arbeit gegenseitig an. So kann Everson auch seinen Platz in dieser Gemeinschaft beanspruchen.

Diesbezüglich ist Everson gar nicht so weit vom empirischen Pragmatismus des grossen amerikanischen Kinos entfernt. Er lässt sich, wie z.B. auch Howard Hawks, von der Werteordnung der Handelnden inspirieren, die sofort in ein Gemeinschaftsprojekt einfliesst. Die präzise Ausführung bringt die Notwendigkeit und moralische Integrität der Arbeit zum Ausdruck, wie in *Cinnamon* vorbildlich dargelegt wird.

Den zur Erledigung der Arbeit nötigen Handgriffen nähert er sich über die Anthropologie, den Verlockungen der soziologischen Aspekte zum Trotz. So werden die Schneepflugfahrer in *Company Line*, die Reinigungsmitarbeiter in *Quality Control* sowie Racerin Erin und Mechaniker John in *Cinnamon* zu festen Mitgliedern einer

Performance-Gemeinschaft. Die präzisen Gesten verbinden sich mit dem Geruch der Körper und dem gleichmässigen Rhythmus, der sich organisch in die Landschaft einfügt, zu einem Geflecht aus Beziehungen und Spannungen.

Wird dieses Geflecht immer gleicher Gesten zerrissen, zerfallen die Gemeinschaften. Everson betrachtet diese Welt sehr aufmerksam, wie durch eine Lupe. Er knüpft ein komplexes Beziehungsnetz quer durch die USA und ruft so ein offenes System möglicher Dialoge ins Leben – noch mehr Arbeit.

Indem er die zentrale politische Dimension der Handlung, die sich in der lebhaften Gestik niederschlägt, wieder ins Rampenlicht rückt, positioniert sich Everson in der nordamerikanischen Filmszene als ein Künstler, dessen dokumentarische Arbeit ebenso zuverlässig ist wie seine anthropologische Beobachtungsweise. Wie C. Pavese in einem Dialog von «La Nube» sagt: «Wer Du bist, zeigt sich in Deinen Gesten.» (aus «Dialog mit Leucò», 1947)

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

ART, CRAFT AND GESTURES

THE CINEMA OF KEVIN JEROME EVERSON

**I DON'T REALLY
ENJOY DOCUMENTARY
BUT I DO ENJOY REALITY
AS A DEVICE.**
(KEVIN JEROME EVERSON)

The filmmaking of Kevin Jerome Everson is positioned at the intersection of several expressive disciplines. Suspended between performance art, figurative art, anthropology, and social record, the corpus of his works is a natural challenge to the conventional definition of documentary.

From documentary, Everson has only retained the observational approach and a keen attention for the duration of time, which is preferably observed through the lens of performance art. Actually, the latter – fuelled by the tensions running throughout the US avant-gardes from the late 1960s onwards – is the element to be found in all of his films, whereby Everson's gaze falls on reality. Yet, in all of Everson's works – even the apparently most abstract – the gesture remains anchored to its objective immediacy. Action, in fact, lies at the foundation of Everson's cinema. Just think of *The Prichard*, a short where a young African-American pushes his out-of-fuel car forward, or *Old Cat*, where two young people cross a river on a boat. Gesture and action become a clot of time that the recording work dilutes in a flux where perception turns into experience.

Speaking of cinema when speaking of Everson may seem limited if we consider the various stimuli that influence his mobile and “contaminated” work. Yet,

his films present powerful and homogeneous characteristics that make us think of them as the result of a strategic, analytical, and multi-layered gaze, consciously haunted by the issue of form. In this sense, Everson's films represent a composite but coherent corpus in which form is an access code to understand, re-activate, and re-use the materials of reality.

THE MULTI-LAYERED QUALITY OF THE STORIES IS UNEARTHED BY WAY OF AN APPROACH MUCH INDEBTED TO ARCHAEOLOGY AND ENTOMOLOGY.

Born in the state of Ohio – a word deriving from the Iroquois language, meaning “big river” (an element returning in *Erie*) – Everson has elaborated the core of his filmmaking by focusing most of his works on the town of Mansfield, where he was born.

The ways in which the filmmaker has processed both the mythology of the state of Ohio and the history of the African-American working class following its migrations towards the south and the north; the frontal approach to the recording of objective data; the focus on work and the enormous attention

devoted to the bodies at work; all of this makes Everson not only an intimately political filmmaker, but especially a deeply American one.

At this moment in history, when American film seems to have totally lost the sense of being the expression of a territory and of a history – judging at least from mainstream, export productions – Kevin Jerome Everson's

filmmaking has positioned itself as the image of a history which in turn is the output of other stories. We are enthralled by the radicalism of his political approach, which allows Everson's gaze to delve into the physical mutations provoked by the reiteration of work on the bodies of the people who do it. In other words, the mutations of territory derive from the mutations induced by working patterns in and on the bodies of the working class.

The multi-layered quality of the stories (a direct reference in both *The Golden Age of Fish* and *Spicebush*) is



unearthed by way of an approach much indebted to archaeology and entomology – note that many of Everson’s films end on the symbol of an insect, the “trichogramma” wasp, considered one of the major agents of biological control because it deposits its eggs in several insects which would otherwise generate agricultural plagues. History is not only explored through an ideological lens but also through the materials offered by

collected in *Ten Five in the Grass* is exemplary: the lasso exercises to practise roping, or the horse-riding tournaments and subsequent horse taming radically subvert the classical imagery of an activity always presented by the mythology of the Western genre as a basically white one.

The centrality of the African-American experience in Everson’s cinema creates an indissoluble bond among

allow taking action and thinking the very present in re-contextualised forms.

Resorting to different supports and formats grants Everson an extraordinary mobility of approach. Compared to other African-American filmmakers whose work is characterized less by form than by political motives, Everson has adopted a provocatively frontal style as far as the capacity of observation is concerned, which creates a very peculiar dialectic with time.

The frontal quality of the gaze, as if the film director had forgotten to interrupt the take, creates a vertigo that, by way of duration, determines a paradoxical interruption of the meaning. This actually is the exact place where Everson’s cinema begins to live as formal and political project.

If, in documentary, reality is exposed by making the playback device interact with materials, then the objective contemplation enacted by Everson, e.g. in *Erie* and *Quality Control*, projects reality itself in a dimension of abstraction. The factual datum, then, hangs between an image that seems to question its factualness and another where the almost hypnotic quality of the take seems to amplify *la chose vue* (the things as seen by the eye of the camera). All of this happens in the interval of a long take. It is exactly in the long take that Everson’s filmmaking

assumes its most powerful and most political traits.

In the wake of Andy Warhol, Everson calls into question our perception and our reality principle in order to question the principle of individuation – our being witnesses of a performance that is always the result of a reiterated gesture, of work. This way, the viewer becomes a witness. S/he must relinquish the privilege of voyeurism and take a stand.

Thus, to extenuate time serves to question how our gaze works, and to query our reality principle. The gaze, a tool for archaeological survey, digs beyond the appearance of the image and points towards the set of historical and political conditions that produced the situation observed.

It is precisely in this tension that Everson finds his belonging in his own community.

In effect, time, functional for examining the gesture that fuels a work-based economy, creates the network of a social performance, the connective tissue of a world entirely grounded on the doing. Time, therefore, serves to unearth a gesture; both the identity of the artist – the archaeologist who helps to not forget, or rather participates in the making of memory – and the deep sense of community, an indispensable condition for the transmission of its contents and values.

THE CENTRALITY OF THE AFRICAN-AMERICAN EXPERIENCE IN EVERSON’S CINEMA CREATES AN INDISSOLUBLE BOND AMONG GESTURE – HENCE, THE FOCUS ON PERFORMANCE – MEMORY, AND TIME.

reality – which dramatically separates Everson’s work from the conventional idea of African-American activism as we have known it from the age of Black Power onwards.

One of the elements that mostly contributes to the uniqueness of Everson’s work is the way whereby the author returns the African-American presence to the American landscape. In this context, the series of films about cowboys

gesture – hence, the focus on performance – memory, and time, meaning the place itself where the memory of all the gestures previously performed becomes the wider texture of a collective history.

Therefore, territory becomes the depositary of the memory of those gestures. Concomitantly, the gesture of filming becomes a synonym for digging and unearthing a repressed past. This will



Kevin Jerome Everson, in fact, by bringing film back to an immediacy reminiscent of the Lumière brothers' documentary urgency, sets it free from its mythological apparatus. We are left with a gaze – the playback device – and bodies set in a territory or landscape (an exemplary scene is the 2'40" take in *Around Oak Grove* where a young man reclaims a piece of land on which his ancestors probably used to work). In this triangulation, Everson becomes the chronicler of a community. Departing from these elements, his cinema reprocesses a story that inevitably spans several, multi-faceted materials and influences.

From this angle, it is worth taking note of Everson's use of found footage. Rather than dissecting it to extract images and recontextualize stories coming from elsewhere, he observes and studies found footage as a trace of some already done work, and therefore inserted in the flux of time in the same way as the gestures that make up all of Everson's films. Found footage, then, is considered in all respects as a collection of (tangible) pieces from another time – a time bearing the signs of work on its surface, like hieroglyphs from another age returned to the flux of time. Work is the element that makes it possible to view in a historical perspective the different times crossed by Everson's

gaze that are thus made available, like a sort of mobile archive. Work – staged, told, evoked, and analysed – is the narrative "topos" where Everson's filmmaking presents itself as a social device and adhesive. Work reveals itself in Everson's cinema. Through this mutual acknowledgment as work, Everson can claim his place inside the community. In this sense, Everson is not that far from the empirical pragmatism of major American cinema. Everson, like Howard Hawks, just to cite an example, is animated by morals of doing that are immediately translated into a community project. The preciseness of execution speaks of work's necessity and morality, as *Cinnamon* makes explicit in an exemplary way.

The gesture necessary for doing your job, far from sociological temptations, is approached through anthropology. Accordingly, the snow plow drivers in *Company Line*, the laundry workers in *Quality Control*, as well as driver Erin and mechanic John in *Cinnamon* are part and parcel of a performing community. The precision of the gestures is linked to the fragrance of the bodies as well as the patency of a rhythm that is organic to landscape, meaning a set of relations and tensions.

When this tissue of reiterated gestures is lacerated, communities are disrupted. Everson watches this world with great

attention, as if through a magnifying glass. He creates a complex network of relations covering all the US and thus activates an open system of dialogue possibilities, i.e., some more work.

This way – by relaunching the political centrality of doing, embodied in the vividness of the gesture – Everson positions himself, in the contemporary North-American film scene, at the crucial standpoint of an artist whose documentary work is as reliable as the anthropological exactitude of his observation. According to Cesare Pavese, in the dialogue "The Cloud": "You are all in the gesture you make." (from "Dialogues with Leucò", 1947)

GIONA A. NAZZARO

RIEN N'EST RÉELLEMENT RÉEL

ENTRETIEN AVEC KEVIN JEROME EVERSON

COMMENT EN ÊTES-VOUS VENU À FAIRE DE L'ART ?

À 18-19 ANS, JE VOULAIS ALLER À L'UNIVERSITÉ, PUIS JE ME SUIS DIT QUE LA BOTANIQUE ÉTAIT TROP DIFFICILE ET QU'ÉCRIRE DEMANDAIT DE NOIRCIR DU PAPIER. ALORS J'AI TENTÉ DES ÉTUDES D'ART, ET VOILÀ. ET PUIS, J'AI COMMENCÉ À AIMER ÇA, À FAIRE DES CHOSES. JE ME SUIS MIS À LA PHOTOGRAPHIE ET ÇA A BIEN MARCHÉ.

Quelles étaient les lignes directrices de vos premières créations ?

Je suis diplômé en photographie, en photographie de rue entre autres. Je suis du genre à mitrailler, toujours en train de prendre des photos. C'est probablement la partie principale de mon travail de l'époque. Et puis, j'ai fait beaucoup de gravures, de livres d'artistes, quelques peintures, pas mal de sculptures; j'ai créé des objets. Je faisais des peintures qui avaient l'air réelles, mais qui avaient en même temps quelque chose d'abstrait. J'adorais aussi travailler avec des matériaux. J'aimais le fait que toutes ces disciplines possèdent leur propre langage.

Dans le fond, vous êtes resté fidèle aux matériaux avec lesquels vous travailliez ?

Ce qui m'intéresse, c'est comment je peux utiliser le langage du film. Pour moi, le contenu est en partie lié aux matériaux, aux procédures et aux processus.

Dans vos films, tenir la caméra revêt une importance cruciale. Dans le sous-texte, il y a toujours la rencontre d'un travail et d'un autre: votre travail de cinéaste et celui de la personne que vous filmez.

Oui, exactement. Quand je faisais de la photographie de rue – photographe des gens dans la rue, des étrangers,

comme Robert Frank, Roy DeCarava, Garry Winogrand, tous ces photographes américains –, j'avais un appareil Widelux, avec un objectif qui pivote lentement. Ainsi, les photographies sont des images, mais elles ne sont pas réelles. En fait, rien n'est réellement réel. L'objectif se déplace et cela donne cet effet où les choses bougent. On crée 31 petites images, on les assemble et on obtient un espace entièrement nouveau. Les personnes que je photographiais étaient d'origine africaine, elles posaient ou faisaient quelque chose, avec des objets ou des représentations. Elles faisaient de l'art, ou ce que je percevais comme tel, et en même temps, moi aussi je faisais de l'art. C'était une sorte d'œuvre collaborative. Dans mes films aussi, il y a ce dialogue entre le sujet et moi-même. Je dis toujours aux gens: «Faites votre truc», ou bien je leur fais faire quelque chose, et cela ressemble à un travail collaboratif.

Votre filmographie me fait penser à Alan Lomax. A sa façon d'utiliser des sons et des chansons de l'héritage américain et afro-américain. En regardant vos films, on a l'impression que vous essayez d'enregistrer tout le spectre des activités de la communauté afro-américaine. Êtes-vous d'accord avec cette manière de voir votre travail ?

Je montre un aspect de la communauté noire américaine. Nous sommes des millions. On ne peut pas tous nous représenter dans un seul film. Mes films sont de minuscules projections des activités de cette communauté.

D'où vient votre besoin de faire des films ?

Au milieu des années 1990, je faisais de la sculpture. Je fabriquais des sortes de meubles, de meubles-sculptures. Des tables de restaurant, des tables basses. Dessus, il y avait des photographies de personnes, de familles, et d'autres trucs. Je faisais des objets qui représentaient l'art dans les foyers ouvriers afro-américains. Chaque fois que je parlais de ces œuvres, je parlais de comment les gens passent leur semaine à travailler, comment des ouvriers reçoivent leur paie le vendredi, sortent et achètent des meubles le samedi, les rapportent chez eux et les installent, pour embellir leur univers. Alors, je ne peux pas l'expliquer en termes de temps, j'ai commencé à faire des films pour montrer tout cela – ces gestes de choisir des meubles, de les transporter, de les installer. Je me suis dit que des éléments basés sur le temps marcheraient mieux pour les objets sculpturaux. Voilà comment j'ai commencé à faire des films.



COMPANY LINE

D'où vient votre intérêt constant pour la classe ouvrière? Ailleurs, même dans le cinéma expérimental et documentaire, elle a presque disparu. On dirait qu'elle n'existe plus. D'où vient votre fidélité à la classe ouvrière?

J'ai grandi dans la classe ouvrière. Mon père était mécanicien et ma mère travaillait à un guichet de banque. Chez moi, tout le monde appartenait à la classe ouvrière. Mes oncles travaillaient à l'usine, mes tantes aussi. C'est tout ce que je connaissais. La génération qui me précédait n'est pas allée à l'université, du moins pas chez nous. A l'époque, il y avait beaucoup de travail dans les usines. On n'avait pas besoin d'aller à l'université: on allait travailler à l'aciérie ou à l'usine de General Motors. Dans les années 1960 et 1970, il y avait plus de postes que de personnes pour les occuper. Ce genre de situation produit une forme d'égalité, tout le monde avait les mêmes choses ou pouvait avoir les mêmes choses. Certains recevaient des aides du gouvernement. D'autres vivaient dans la rue. Les gens pensaient que nous étions riches parce que mes deux parents travaillaient – tout est relatif. Et aussi parce que nous avions deux voitures. Mon père ramenait à la maison une voiture du concessionnaire. Nous avons donc deux voitures garées dans notre allée. Mais en réalité, nous avons moins d'argent que les gens qui travaillaient chez General Motors.

Vos films semblent sortir d'un monde radicalement différent de ceux des réalisateurs afro-américains des années 1960 et 1970, comme Charles Burnett ou Haile Gerima.

Oui, parce que ces réalisateurs sont différents. Ils viennent de Californie. Ils sont allés à l'école à Los Angeles. Haile Gerima, par exemple, il vient... du Ghana? Non, d'Éthiopie. Charles Burnett, lui, est originaire de Californie. Il est né à Vicksburg, dans le Mississippi, mais il a vécu dans le quartier de Watts, à Los Angeles. C'est ça la différence. Nos mondes sont différents. Moi, je viens de l'Ohio. Nous parlons, nous marchons différemment. Nous avons des valeurs et des relations différentes. Il n'y a pas de soleil dans l'Ohio. A Los Angeles, ils ont du soleil tous les jours! (Rires!) En plus ils sont minces; nous, dans le Midwest, nous sommes gros, nous avons de la tension, et tout ce qui va avec! Nous sommes en mauvaise santé, eux non. J'ai d'autres pré-occupations. Je ne sais pas comment ils vivent. Je suis allé là-bas, mais ce n'est pas mon monde. Leur idéal de la santé est intéressant. Je fais des films sur des gens qui ne vont pas bien et qui ont parfois des problèmes de santé. Ma famille vient du Mississippi; mes parents ont grandi à Columbus. C'est l'Etat où les gens sont le plus gros. Parce que c'est aussi l'Etat le plus pauvre. Vous

savez, il y a 32 millions de Canadiens, et le Canada est très varié. Or il y a 42 millions d'Afro-Américains. Pourquoi ne seraient-ils pas eux aussi différents? Nous ne pouvons pas être tous identiques. Le paysage, les conditions météorologiques, notre situation, tout ça nous façonne et nous change. L'endroit où nous vivons. Le soleil. Manger des fruits frais. Toutes ces choses nous changent.

Le temps est un élément clé de votre travail.

Ces deux ou trois dernières années, j'ai fait des films avec des prises en continu. Des prises brutes. J'aime quand les choses se transforment. Quand elles évoluent avec le temps. Mais j'aime aussi quand les choses ne changent pas. J'aime filmer les petits voyages, comme dans *Old Cat*. Me balader. Me déplacer avec ces gens. J'adore ces moments où les choses se concentrent. Faire ces voyages. Le sujet nous emmène quelque part, mais nous ne savons pas où. J'aime cette approche du cinéma et du style. J'aime suivre les gens.

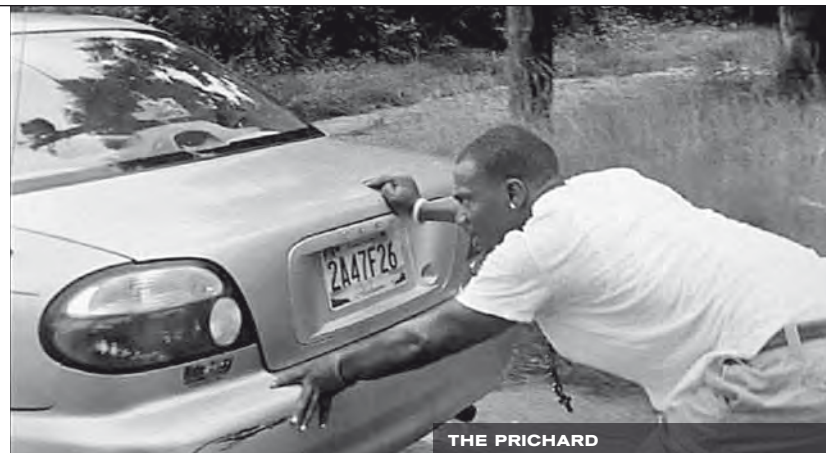
En quoi votre approche du temps et votre utilisation des prises en continu différent-elles de celles d'un artiste et cinéaste comme Warhol?

Je pense que ce qu'il aimait, c'était la

banalité des choses. Et il s'intéressait à l'image: il lui fallait toujours une image. Je pense à des films comme *Empire State Building* ou *Blowjob*. Pour moi, en revanche, l'essentiel, c'est le travail, l'effort. J'aime l'effort. J'aime les gens qui se donnent de la peine pour faire bouger les choses, pour construire quelque chose. Pour moi, le geste en mouvement est beaucoup plus intéressant que l'immobilité du temps. Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont les choses évoluent dans le temps.

Le travail est au cœur de l'éthique américaine, et le plus beau compliment que l'on puisse entendre d'un Américain c'est: « Bravo, bon boulot! » mais dans les films, on ne voit jamais comment on travaille.

C'est vrai. On ne voit jamais ce qu'est réellement le travail des gens. Dans le monde de la télé, les gens vivent dans de superbes maisons, dans des appartements magnifiques, or ils ont des emplois mal payés, et on se dit: «Vous pouvez vous payer ça!» J'aime montrer les gens en train de travailler parce qu'il y a une histoire derrière. Même dans les films où il n'y a personne, comme *Chevelle*, que je viens de finir, et *Century*, que je vais commencer, où il y a seulement des voitures qui passent à la casse. J'ai choisi une voiture, une Buick Century à quatre portes, et les



gens regardaient en disant: «C'était une voiture familiale, une voiture d'ouvriers» – elle a une histoire. Elle possède un langage caché. En voyant des gens en train de travailler ou de pousser une voiture, on peut imaginer leur âge, d'où ils viennent. Je trouve que cela ajoute une part de mystère à l'histoire.

A votre avis, comment la crise financière affectera-t-elle la classe ouvrière afro-américaine?

Pour moi, la crise, c'était en 1982, quand les usines ont arrêté de recruter. Il n'a pas fallu attendre 2008, ça, c'est le bordel des banques. C'est autre chose. Je parle de l'impossibilité pour les gens de trouver un emploi dans une usine. C'est là que la crise a éclaté. Il y a longtemps. *Erie* est un film sur des ouvriers de General Motors qui parlent de l'usine. Mais pour moi, l'élément le plus important d'*Erie*, c'est ce type qui trie des instruments médicaux. La nouvelle économie est là. Autrefois, dans ces villes, l'économie reposait sur le travail dans les usines. Aujourd'hui, les plus gros employeurs, ce sont les cliniques et les hôpitaux. Et pourtant les gens ne se portent pas mieux. Leur santé est de plus en plus mauvaise. C'est ça la nouvelle économie. Pour moi, cette scène devait être dans le film. J'en avais fait deux ou trois prises. La crise dure depuis longtemps. En 2008, elle n'a pas

commencé, elle s'est précipitée. On essaie de se débarrasser des syndicats depuis un bout de temps. En Europe, je ne sais pas, mais en Amérique, ça a commencé au début des années 1980. Les Américains ne fabriquent plus rien. Nous n'assemblons plus rien. Or, avant, c'est comme ça que les gens gagnaient de l'argent.

Tous vos films adoptent l'approche des frères Lumière, on dirait qu'ils datent des premiers jours du cinéma.

En général, je cadre serré. Mais il y a aussi des choses sur les côtés. J'aime qu'un film commence comme si on surprenait quelqu'un en train de faire quelque chose, et qu'on ne voie pas les choses jusqu'au bout. Qu'on ait l'impression que les choses continuent après la fin du film, qu'il n'y ait pas de conclusion. J'utilise généralement la réalité. *Erie* est entièrement imaginé – sauf le type qui entre de force dans sa propre voiture. J'aime bien inventer les choses.

Il serait donc incorrect de décrire vos films comme des documentaires?

Oui, totalement incorrect.

De votre point de vue d'artiste, comment évoluent les conditions de vie de la classe ouvrière afro-américaine?

Je ne sais pas comment elles évoluent. Les gens se battent pour survivre au

jour le jour. J'ai l'impression que nous sommes plus faibles, bien que nous ayons un président noir – ce dont nous devrions nous réjouir. Pendant huit ans, nous avons eu des secrétaires d'Etat noirs, mais comme la classe ouvrière et les syndicats ont perdu du pouvoir, notre situation s'est dégradée. *The Prichard*, avec ce type qui pousse une voiture, parle des choses qui s'effondrent. Il faut faire avec ce qu'on a. Ces films sont une métaphore de cette situation. Les choses fonctionnent, mais elles ne fonctionnent quand même pas.

Entretien par skype, 1^{er} décembre 2011
(17h00–18h40)

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

NICHTS IST WIRKLICH REAL

GESPRÄCH MIT KEVIN JEROME EVERSON

WIE KAMEN SIE ZUR KUNST?

ICH WAR ETWA 18 ODER 19 UND WOLLTE AUFS COLLEGE, FAND DANN ABER BOTANIK ZU SCHWER UND SCHREIBEN ZU ANSTRENGEND. ALSO DACHTE ICH, MACH DOCH WAS MIT KUNST UND HABE EINFACH ANGEFANGEN UND MIT DER ZEIT GEFIEL ES MIR. SO KAM ICH ZUR KUNSTFOTOGRAFIE.

Woran orientierten sich Ihre ersten kreativen Arbeiten?

Ich habe ja einen Abschluss in Kunstfotografie, u.a. in Strassenfotografie, bin also eher ein Motivjäger, immer schussbereit. Darin lag wohl der Schwerpunkt meiner Arbeit. Dann habe ich viel mit Druckverfahren gearbeitet, auch Kunstbücher, einige Bilder, viele Skulpturen und Objekte. Ich malte Bilder, die real wirkten, aber irgendwie auch abstrakt. Und ich liebte die Materialien. Es gefiel mir, dass alle diese Disziplinen ihre eigene Sprache sprechen.

Dann sind Sie Ihren Arbeitsmaterialien weitgehend treu geblieben?

Es geht stets darum, die «Sprache» des Films optimal auszudrücken. Ein Teil des Inhalts wird bei mir immer noch von den Materialien und Verfahren bestimmt.

In Ihren Filmen ist das Halten einer Kamera von zentraler Bedeutung. Der Subtext sagt immer: Hier begegnen sich zwei Jobs, der des Filmenden und der des Gefilmten.

Genau. Als Strassenfotograf habe ich Menschen aufgenommen, eben Fremde auf der Strasse, wie Robert Frank, Roy DeCarava, Garry Winogrand, all diese amerikanischen Fotografen, und zwar mit einer Wide-lux-Kamera mit langsamem Schwenkobjektiv. So wurden die Fotografien zu

Bildern, aber die sind nicht real. Nichts ist im Grunde wirklich real. Das Objektiv bewegt sich also über die Filmebene und erzeugt diesen «Halleffekt», wenn sich die Dinge bewegen. So gibt es 31 kleine Bilder. Setzt man sie zusammen, entsteht ein ganz neuer Raum. Ich habe Menschen afrikanischer Abstammung fotografiert, die posierten oder etwas vorführten, mit Objekten oder Darstellungen. So schufen die Fotografierten Kunst oder das, was ich dafür hielt bzw. was so wirkte, und gleichzeitig machte ich aus ihnen Kunst. Daraus entstand eine Art Zusammenarbeit. In den Filmen gibt es einen Dialog zwischen dem Subjekt und mir. Ich sage den Leuten immer «Mach Dein Ding» oder ich lasse sie etwas machen, und dann wirkt es wie Zusammenarbeit.

Beim Betrachten Ihrer Filmographie kam ich auf Alan Lomax und seine Art, Klänge und Lieder aus dem afro-amerikanischen Erbe zu sammeln. Ihre Filme vermitteln den Eindruck, dass Sie das gesamte Spektrum der Tätigkeiten der afroamerikanischen Gemeinschaft einfangen wollen. Stimmt das?

Nun, das ist sicher ein Aspekt der afro-amerikanischen Gemeinschaft, aber nicht das ganze Bild. Es gibt Millionen von uns. Sie könnten nie die ganze afro-amerikanische Gemeinschaft mit einem

Film erfassen. Meine Filme sind nur ganz winzige Projektionen davon.

Woher dieses Bedürfnis, Filme zu drehen?

Mitte der goer-Jahre kreierte ich skulpturale Gegenstände. Ich stellte Möbelähnliche Objekte her, halb Einrichtung, halb Skulptur. Sie sahen aus wie Kneipen- oder Beistelltische. Darauf befanden sich gerahmte Fotos von Leuten, Familienbilder und so. Ich kreierte Objekte, die die sogenannte Kunst der afroamerikanischen Arbeiterklasse darstellen sollten. Gleichzeitig erzählte ich auch immer von den Menschen, die die ganze Woche hart arbeiten mussten, eben einfache Leute, die am Freitag ihr Geld bekommen und am Samstag dann Möbel kaufen und sie nach Hause bringen, alles umstellen und ihre kleine Welt etwas schöner machen. Den genauen Zeitpunkt weiss ich nicht mehr, aber für mich war es logisch, irgendwann Filme darüber zu drehen. Über die Gesten bei der Auswahl der Möbel, ihren Transport und die Installation. Also dachte ich, Elemente auf Zeitbasis würden bei skulpturalen Objekten besser funktionieren. Und so kam ich zum Film.

Woher stammt Ihr Interesse an der Arbeiterklasse? Die ist doch schon fast vergessen, sogar bei Experimental- und Dokumentarfilmen. Es sieht fast



so aus, als würde es sie gar nicht mehr geben. Woher kommt ihre Loyalität gegenüber der Arbeiterklasse?

Ich stamme selber aus einer Arbeiterfamilie. Mein Vater war Automechaniker, meine Mutter arbeitete am Bankschalter. In meinem Umfeld waren alle Arbeiter. Meine Onkel arbeiteten in der Fabrik, meine Tanten auch. Ich kannte es nicht anders. Die Generation vor mir ging nicht aufs College, jedenfalls nicht bei uns, also wurden sie Arbeiter. Es gab ja jede Menge Fabrikjobs. Man brauchte nicht aufs College zu gehen. Man ging ins Stahlwerk oder zu GM. In den 60ern und 70ern gab es mehr Arbeit als Arbeitskräfte. Sowas schafft eine gewisse Gleichheit, jeder besass dasselbe oder hatte jedenfalls die Möglichkeit dazu. Einige Leute wurden von der Regierung unterstützt. Das bedeutete, dass die Regierung deine Lebensbedingungen verbesserte. Es gab auch Leute, die auf der Strasse lebten. Einige hielten uns für wohlhabend, weil beide Elternteile arbeiteten. Alles ist relativ. Und weil wir zwei Autos hatten. Eines bekam Vater vom Autohändler. Darum fuhren wir zwei Autos, und schon dachten alle, wir wären reich. In Wirklichkeit hatten wir weniger Geld als die GM-Arbeiter.

Verglichen mit den Filmen anderer afroamerikanischer Regisseure, wie etwa Charles Burnett oder Haile

Gerima, scheinen ihre Werke aus einer völlig anderen Welt zu stammen...

Die waren auch anders. Sie kamen aus Kalifornien. Sie sind in Los Angeles zur Schule gegangen, und Haile Gerima war doch aus ... Ghana, oder? Nein, aus Äthiopien! Aber Charles Burnett war aus Kalifornien. Geboren wurde er zwar in Vicksburg (Mississippi), aber dann zog er nach Watts (LA). Das ist der Unterschied. Diese Welt ist anders. Ich bin aus Ohio. Wir reden anders. Wir laufen anders. Wir haben andere Werte. Und andere Beziehungen. In Ohio scheint nie die Sonne.

Zeit ist ein Schlüsselement ihrer Arbeit...

In den letzten 2-3 Jahren habe ich diese Filme mit langen Einzelsequenzen ohne Schnitt gemacht. Ich mag Veränderung generell, aber auch, wenn sich etwas nicht verändert. Oder Reisen wie in *Old Cat*. Herumfahren. Mit all diesen Leuten. Ich finde diese Momente toll, wenn sich die Dinge verdichten. Auf Reisen. Das Thema gibt die Richtung vor, aber wir wissen nicht genau wohin. Ich liebe diese Art von Filmemachen, diesen Stil. Und ich folge gern anderen Leuten.

Worin unterscheiden Sie sich von Künstlern und Filmemachern wie Andy Warhol in konzeptueller Hinsicht und

im Hinblick auf die Verwendung von Einstellungen ohne Schnitt?

Ich denke, Warhol interessierte die Banalität der Dinge. Für ihn zählten die Bilder: es mussten immer Bilder sein, z.B. in Filmen wie *Empire State Building* oder *Blowjob*. Mir geht es um Arbeit, Anstrengung. Ich mag den Kraftaufwand. Ich filme gern Leute, die etwas bewegen oder bauen oder so. Ich interessiere mich viel mehr für die Gestik der Bewegung als für Zeit, die stillsteht. Mir ist wichtig, wie sich die Dinge im zeitlichen Verlauf bewegen.

Arbeit ist ein zentraler Wert der amerikanischen Ethik, und das höchste Lob eines Amerikaners lautet: «good job!», Aber in den Filmen sieht man nie wirklich, wie gearbeitet wird.

Genau. Welche Jobs die Menschen haben, sieht man nie. Im Fernsehen wohnen die Leute in riesigen Häusern, haben aber die miesesten Jobs, da denkt man doch «Wie können die sich das leisten?» Ich zeige gern arbeitende Menschen, weil da eine Geschichte dahinter steht. Aber auch Filme ganz ohne Menschen, wie mein neuestes Werk *Chevelle*, oder den Film *Century*, den ich gerade vorbereite und der nur die Verschrottung von Autos zeigt. Wenn die Leute den 4-türigen Buick Century sehen, sagen sie: «Klar, ein Familienauto der Arbeiterklasse».

Auch hier gibt es also einen speziellen Hintergrund, eine verborgene Sprache unter der Oberfläche. Wenn Sie nämlich jemanden arbeiten oder ein Auto schieben sehen, können Sie sich sein Alter und seine Herkunft vorstellen. So bekommt die Hintergrund-Story einen geheimnisvollen Reiz, finde ich.

Wie wird sich ihres Erachtens die Finanzkrise auf die afroamerikanische Arbeiterklasse auswirken?

Für mich begann die Krise schon 1982, als die Fabriken keine Leute mehr einstellten, und nicht erst 2008. Das ist Bankenkram, was ganz anderes. Ich erzähle von Menschen, die keine Jobs in der Fabrik mehr bekamen. Da kam die Krise. Vor langer Zeit schon. *Erie* handelt von all diesen General Motors-Arbeitern, die über ihr Werk erzählen. Doch das Wichtigste in *Erie*, finde ich, ist dieser Typ, der medizinische Instrumente sortiert. Das ist die New Economy. Die wirtschaftliche Grundlage dieser Städte war Fabrikarbeit. Jetzt sind Kliniken und Spitäler die grössten Arbeitgeber. Aber den Leuten geht es nicht besser, sondern schlechter. So ist die New Economy. Ich wollte diese Szene unbedingt drin lassen. Es gab 2 oder 3 Aufnahmen davon. Die Krise dauert jetzt schon sehr lange. Sie begann nicht erst 2008, sondern verschärfte sich da nur. Sie versuchten, die Gewerkschaften



THE GOLDEN AGE OF FISH

loszuwerden, das ist ja nichts Neues. Ich weiss nicht, wie es in Europa war, aber in Amerika geht das schon seit den frühen 80ern so. Weil Amerika nichts mehr wirklich herstellt. Im Grunde fertigen wir nichts mehr an. Wir setzen nichts mehr zusammen. Aber damit haben die Leute damals ihr Geld verdient.

Ihre Filme haben durchweg diesen Brüder-Lumière-Ansatz, als kämen Sie direkt aus der Frühzeit des Kinos...

Ich arbeite normalerweise mit knappen Bildausschnitten. Aber dabei sieht man auch immer etwas an den Rändern. Ich beginne meine Filme gern mit Einstellungen, die jemanden in voller Aktion zeigen, wobei wir das Ende nie sehen werden. So hat man das Gefühl, dass es immer weiter geht, auch wenn der Film vorbei ist und man heimgeht. Ich mag ein offenes Ende. Normalerweise instrumentalisier ich die Realität. *Erie* war komplett gestellt. Ausser dem Typ, der sein eigenes Auto aufbricht. Ich verwende gern gestellte Szenen.

Dann wäre es falsch, ihre Filme als Dokumentarfilme zu bezeichnen?

Genau. Völlig falsch.

Inwiefern verändern sich die Lebensbedingungen der afroamerikanischen Arbeiterklasse aus Ihrer Sicht als Künstler?

Ich weiss nicht, wie sie sich verändern. Es ist ein täglicher Kampf. Ich glaube, wir werden schwächer, jedenfalls habe ich den Eindruck. Trotz des schwarzen Präsidenten, über den wir uns freuen sollten. In den letzten 8 Jahren hatten wir schwarze Staatssekretäre, aber da die Arbeiterklasse und die Gewerkschaften schwächer werden, leidet auch unsere Gesundheit. In *The Prichard* schiebt einer sein Auto, da geht es um Dinge, die kaputtgehen. Man muss nehmen, was man kriegt. So werden diese Filme zu Metaphern. Dinge funktionieren, oder auch nicht.

Interview über Skype; 1. Dezember 2011.
(17.00–18.40 Uhr)

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

NOTHING IS REALLY REAL

A CONVERSATION WITH KEVIN JEROME EVERSON

HOW DID YOU GET INVOLVED WITH ART?

I WAS LIKE EIGHTEEN, NINETEEN AND I WANTED TO GO TO COLLEGE AND WHEN I GOT TO COLLEGE, I FIGURED THAT BOTANY WOULD BE TOO HARD AND WRITING WAS PUTTIN' TOO MANY SIGNS ON THE PAPER. SO, I FIGURED THAT I'D TRY OUT SOME ART AND THAT WAS IT. AND THEN, I STARTED LIKING IT, STARTED DOING IT AND I STARTED GETTING INVOLVED IN FINE ARTS PHOTOGRAPHY AND IT WORKED OUT FINE.

What were the guiding lines of your first creative activity?

Well, my degrees are in fine arts photography, like street photography, so I'm more of a shooter, like in the terms that I'm always shooting and photographing. That was probably the main body of work. Then, I did a lot of printmaking, artist books, some paintings and a lot of sculptures, and object making. So I got involved in paintings that would look real, but they were kind of abstract at the same time. And then also, I really liked materials. I liked the fact that these disciplines had their own languages.

So you basically stuck with the materials you worked with.

It's all about how can I exert the language of film. Part of the content for me is still about the materials, the procedures and the process.

In your films the importance of holding a camera is crucial. There's always the subtext of two jobs meeting: your job as a filmmaker and the job of the person you're filming.

Oh, yeah. Exactly. Because when I was doing street photography, you know, taking pictures of the people, strangers in the street, like Roy DeCarava, Robert Frank, Garry Winogrand, all those American photographers, I had a

Widelux camera, where the lens moved slowly. So the photographs are pictures, but those are not real. Nothing is really real, actually. So the lens moves over the plane of film and it creates this reverb effect where things are moving. Therefore, it creates 31 little pictures and putting them together it creates this whole new space. The people that I was photographing where people of African descent, either posing or performing, with objects or representations. So the people that I photographed were making art, or what I perceived was art, or the allure of making art and I was making art at the same time. So it just became a sort of collaborative thing, so to speak. Even in the films there's this kind of dialogue between the subject and me. Where like I always tell people "Do your thing" or maybe I make people do a thing and so it seems like a collaborative effort.

While looking at your filmography somehow Alan Lomax came to my mind. The way Lomax used to collect different sounds, different songs from the American and African-American heritage. Looking at your films it feels like you're trying to record the whole spectre of the different activities of the African-American community. Do you think this is a correct way of approaching your work?

Well, it is one aspect of the African-American community. But it's not the whole aspect. There's millions of us. You could never get the whole African-American community on one film. My films are the really minute projections of the activities of the African-American community.

Where did the need to make films come from?

I was making these sculptural things back in the mid-nineties. I was making these furniture-like pieces, these furniture-sculptural kind of things. I was making them like inn tables, coffee tables. On it were framed photographs of people, families and stuff that I was kind of putting together. I was making objects that presented so-called art in the African-American home, working class home. But every time I would talk about these pieces, I would talk about how people would work all week. You know working class people working all week, get paid on Friday, go out and buy furniture on Saturday, bring it back to the house, and then rearrange it, making their own world more beautiful. So then for me, I can't explain it in a time-based form you know, I started to make films in order to show these elements. These gestures of selecting furniture, carrying furniture, installing furniture. So I thought that time-based elements would



work better for the sculptural objects. So that's how I started doing film.

Where does this constant attention that you have for the working class come from? It is something that is almost being removed. Even in experimental and documentary cinema. It looks like the working class does not exist anymore. Where does your loyalty to the working class come from?

I grew up working class. My dad was an auto mechanic and my mom was a bank teller. Everybody in my community was working class. My uncles, they worked in factories, my aunts worked in factories too. You know, that's all I knew. The generation above me wasn't college educated, at least in my community, so they were working class. And there were a lot of jobs in the factories. You wouldn't even need college. You would go to the steel mill or to the General Motors Plant. So there were more jobs than people to fill the jobs back in the 1960s and 1970s. Things like that produced a kind of equality, everybody had the same thing or had the potential to have the same thing. Some people were on government assistance, we call it Section 8 Housing¹ or Government Assistance, meaning that the government would help you with your living conditions. And some people were living on the street as well. People thought

that we were wealthy because I had both mom and dad working, you know? So it was all relative. And also because we had two cars. Because dad would bring home a car from the automobile dealership. So we had two cars in the driveway and people thought we were wealthy. But we actually made less than people who worked at General Motors.

Your films, compared to those of the African-American directors from the sixties and seventies, like Charles Burnett or Haile Gerima, just to name a few, seem to come from a completely different world.

Yeah, because they were different. They were from California. They went to school in L.A. You know like Haile Gerima he's..., he's from Ghana somewhere? No, Ethiopia. Charles Burnett, he's from California. Even though he was born in Vicksburg, Mississippi, but then he moved to Watts, in L.A. You know, that's the difference. It's a different world. I'm from Ohio. We speak differently. We walk differently. Have different values. Have different relationships. There's no sun in Ohio. In L.A., those guys have sun every day! (laughs). Plus they're skinnier, we're from the Midwest we're fat, have high blood pressure and shit, you know. We're sick and they're all kinda healthy, you know. I have different concerns. I don't know

about their lifestyles. I've been out there but I'm not used to it. The whole ideal of health would be interesting. I make films about folks who are not doing well and health could be a problem. My family is from Mississippi; my parents grew up in Columbus. That's the fattest State in the Union. And that's because it's the poorest State in the Union as well. You know there's 32 million Canadians and Canada is pretty diverse. And then, there are 42 million African-Americans. Why can't we be diverse? We can't be all the same people, you know? I mean landscape, weather, your conditions, all that mould you and change you. Like where you live and stuff. How much sun you get. Fresh fruit? All these things change you.

Time is a key element in your work.

The last two or three years I've been making these continuous take films. Unedited things. I just like when things morph. I like when things change in time. And I like when things don't change. I like taking these little journeys like in *Old Cat*. Ridin' around, you know. Riding along with these people. I kinda like these moments where things just concentrate, you know. Takin' these journeys. The subject is leading us somewhere but we don't know where. I like that kind of approach to filmmaking and style. I like following people.

Where do you differ from an artist and filmmaker like Andy Warhol regarding his approach to time and continuous takes?

I think he was into the banality of things. He was into the picture: like it has to be a picture. Films like *Empire State Building*, *Blowjob*. For me, it has to be the labour, it has to be effort. I like the effort. I like people involved in the effort of moving things, building things and stuff like that. So for me, the gesture of movement is a lot more interesting than the stillness of time. What interests me is how things move in time.

Work is the core of American ethics and the best compliment you can get from an American is "good job!", But in films you never get to actually see how the job is performed.

Yes. You never see what the jobs of the people are. It's this TV landscape where people live in these great houses, in these great apartments but they have really cheap jobs and, you know, it's like "You can't afford that!". I just like to show people working because it has a back story, you know. Even films that don't have people in them, like *Chevelle* that I just did, and the one I'm going to do tomorrow called *Century*, where I'm just having these cars being crushed. When I picked the car, I picked the four-door Buick Century and people would



look at it and say “Oh yeah: that was a family car, a working class car”, so it has a back-story to it. It has a language other than the one that’s in front of you. So when you see people working or pushing a car you can figure out how old they are, where they are from. It adds a mystery to the back-story, I think.

How do you think the financial crisis will affect the African-American working class?

For me the crisis happened back in 1982 when the factories stopped hiring people. When the people from the factories stopped hiring. That’s when the crisis hit. You didn’t have to wait for 2008. That’s bank shit. That’s somethin’ else. I’m talking about how people can’t get factory jobs, you know? That’s when the crisis happened. Long, long time ago. *Erie* for me is all about those GM (General Motors) workers talkin’ about the factory. But for me the most important thing in *Erie* is that guy separating those medical instruments. That’s the new economy. These cities, their main economy was these factory jobs. Right now, the biggest employers are clinics and hospitals. But people ain’t gettin’ better or healthier. They’re gettin’ sicker. But that’s the new economy. For me that scene had to be in there. I had two or three takes about it. The crisis has been going on for a long time. It didn’t start in

2008. It accelerated in 2008. They tried to get rid of the unions, and that’s been around for a while, you know? I don’t know about Europe, but in America it’s been going on since the early 1980s. ‘Cause Americans don’t make anything no more. We basically don’t make anything no more. We don’t put things together anymore. And that’s how people made money, you know?

Your films have all this Lumière brothers approach, like they’re coming from the early days of cinema.

I frame usually tight on something. But then, there’s also things on the edges. I like to start the films like we’re catching someone in the middle of something and we never get to see the end of it, you know? So you have the feeling that things are still going even when the film is over and when you leave. I like that there’s no conclusion. I usually use reality as a device. *Erie* was all made up. Except for the guy breaking through his own car. I like to make things up.

So it would be incorrect to describe your films as documentaries.

Yes. Totally incorrect.

From your artist’s point of view, how do you think the conditions of the African-American working class are changing?

I don’t know how it is changing. People

are struggling day to day. I think, the way I perceive it, we’re getting weaker. Even though we got a Black president, which we should be happy about. These last eight years we had Black Secretaries of State, but because the working class and the unions are getting weaker, we’re getting less healthy. In *The Prichard*, that guy that’s pushing the car, that’s about things that are collapsing. Gotta make dues. So these films become kind of a metaphor for this situation. Things work but they don’t work.

Interview on skype 1st December 2011.
(5:00 – 6:40 pm)

GIONA A. NAZZARO

Note 1: Section 8 of the United States Housing Act of 1937.

Head – Genève Département Cinéma/cinéma du réel

Sélection Visions du Réel 2012

— HEAD
HAUTE ÉCOLE D'ART ET
DE DESIGN GENÈVE
GENEVA UNIVERSITY
OF ART AND DESIGN

DÉPARTEMENT
CINÉMA / CINÉMA DU RÉEL

SECTION PREMIERS PAS

J'existe de Tara Parsa
(Bachelor Head – Genève)
O Signore Stracciarolo
de Karin Bachmann
Ponte 5 d'Amy Wong
(Master Head/Ecal,
Atelier Gianfranco Rosi)

SÉANCE SPÉCIALE

Filmer la musique, une
collection de 8 films issus
d'un Atelier dirigé par Nicolas
Humbert & Michel Favre

COLLECTION *LA FAUTE À ROUSSEAU*

Plus de 30 films à découvrir
en ouverture de chaque
projection de la Compétition
Internationale longs métrages
et de la section Helvétiques.
Un projet du Département
Cinéma de la Head – Genève
et de RITA Productions,
en coproduction avec la RTS.

Admissions Bachelor
Délai de candidature :
27 avril 2012

<http://head.hesge.ch/cinema>

SLOT 1

CINNAMON/ CHEVELLE

TOTAL DURATION: 78'



CINNAMON

United States, 2006, 70', HD,
English

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

Kevin Jerome Everson

SOUND

Bruce Johnson, Alex Stockwell

EDITING

Lin Qiu

MUSIC

Judith Shatin

CAST

John Bowles, Erin Stewart,
Ashley Bowles, Rhonda Bowles,
Vincent Fowler, Raymond Mason

CHEVELLE

United States, 2011, 8', 35 mm,
English

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

EDITING

Kevin Jerome Everson

SOUND

Chris Kennedy

PRODUCTION

Kevin Jerome Everson
www.keverson.net

WORLD SALES

Picture Palace Pictures
Madeleine Molyneux
+1 2122523187
picturepalacesale@yahoo.com
www.picturepalacepictures.com

Cinnamon met en lumière le monde des courses automobiles de l'American Drag Racing du point de vue afro-américain. Le mécanicien John Bowles, expert et vétéran averti de la scène, travaille avec la pilote Erin, employée à un guichet de banque la semaine. Leur relation repose sur la répétition de petits gestes. Le mécanicien étudie la voiture pour l'adapter au style de conduite de la pilote, qui, elle, tente de se concentrer sur le départ car «il y a des pilotes qui donnent tout au moment du départ, et d'autres qui donnent tout à l'arrivée.» Leur relation est présentée comme un dialogue basé sur un code commun, une sorte de lien musical dans lequel le mécanicien voudrait voir sa musique exécutée par la pilote. Et lorsqu'enfin Erin démarre, sa voiture file vers l'horizon. La camera ne bouge pas. Sa mission est accomplie. *Cinnamon* propose une réflexion métaphysique sur la relation entre l'humain et la voiture, à l'instar de *Two Lane Blacktop*, de Monte Hellmann. Le court métrage *Chevelle*, pour sa part, se penche sur la destruction systématique d'automobiles arrivées en fin de cycle de consommation. Dans une société qui ne construit plus rien, l'action de détruire méthodiquement est aussi un travail. Par ailleurs, le film est un puissant commentaire de la crise affectant l'industrie automobile américaine. C'est un poignant

requiem pour la société industrielle états-unienne; l'élément humain se trouvant rejeté hors du cadre de l'image. La machine qui filme est seule avec les machines qui se font écraser et réduire en objets bizarres, presque accidentels. Le rôle central de la culture automobile a rarement – peut-être même jamais – été abordé avec tant de précision et de force que dans ces deux films. Everson compose une œuvre minimaliste émouvante, envoûtante, révélant la solitude de l'humain dans un paysage d'objets qui ont perdu leur valeur et leur sens.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Cinnamon zeigt die Welt des American Drag Racing aus afroamerikanischer Sicht. Der Mechaniker John Bowles, Experte und Veteran der Szene, arbeitet mit der Racerin Erin zusammen, die wochentags an einem Bankschalter arbeitet. Ihre Beziehung beruht auf der gemeinsamen Wiederholung kleiner Gesten. Der Mechaniker prüft das Auto, um es optimal an den Fahrstil der jungen Frau anzupassen, während Erin versucht, sich auf den Start zu konzentrieren, weil «manche Fahrer beim Start, andere im Ziel alles geben.» Ihre Beziehung wird beobachtet, als beruhte ihr Dialog auf einem geheimen Code, einer Art musikalischer Verbindung, als versuche der Mechaniker, die Racerin seine Musik spielen zu lassen. Schliesslich schießt Erins Auto wie ein Pfeil auf den Horizont zu. Die Kamera bewegt sich nicht. Sie hat ihre Aufgabe erfüllt. *Cinnamon* ist ein metaphysisches Gedankenspiel über das Verhältnis zwischen Menschen und Autos und ähnelt darin Monte Hellmanns *Two Lane Blacktop*. Der Kurzfilm *Chevelle* befasst sich mit der systematischen Verschrottung von ausgedienten Fahrzeugen und zeigt auf, wie auch systematische Zerstörung Arbeit sein kann, in einer Gesellschaft, die nichts mehr aufbaut. Der Film ist zudem ein ausdrucksstarkes Statement über die Krise in der US-amerikanischen Automobilindustrie.



CHEVELLE

So wird dieser ergreifende Kurzfilm zu einem Requiem für die amerikanische Industriegesellschaft, die dem «Faktor Mensch» keinen Platz mehr einräumt. Darum ist er auch nicht zu sehen. Eine Maschine, die Kamera, ist allein mit den anderen Maschinen, den Autos, die zerquetscht und zu bizarren Objektkunstwerken reduziert werden. Der Automobil-Kult wurde selten, wenn überhaupt jemals, so gezielt und mutig thematisiert wie in diesen beiden Filmen. Eversons berührende, minimalistische Ballade dokumentiert eindrücklich die Einsamkeit des Menschen in einer Umgebung voller wert- und bedeutungsloser Gegenstände.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Cinnamon offers an insight into the world of American drag racing from an African-American point of view. The mechanic John Bowles, an expert and wise veteran of the scene, collaborates with Erin, a female driver who works as a bank teller during the week. Their relationship is based on a shared reiteration of small gestures. The mechanic studies the car to adjust it to the girl's driving style, while Erin tries to focus on the start, because "there are drivers who give everything at the start, and others who give everything at the arrival". The relationship between the two is watched as if it were a dialogue based on a shared code, a sort of musical bond where the mechanic tries to have his music executed by the pilot. When Erin finally starts, her car darts into the horizon. The camera does not move. It has fulfilled its job. *Cinnamon* is a metaphysical reflection on the relationship between human and car on a par with Monte Hellmann's *Two Lane Blacktop*. The short *Chevelle*, on the other hand, explores the systematic destruction of several automobiles at the end of the consumer cycle. The action of systematic destruction is a work too, in a society that does not build anything anymore. What's more, the film also constitutes a very strong comment about the crisis that has affected the US car industry. Thus this poignant short

becomes a requiem for the American industrial society where the human element remains outside the frame of the picture. The machine that films is alone with the machines that are being crushed and reduced to almost unwilling and bizarre objects of found art. The importance and the centrality of car culture has rarely if ever been addressed more precisely and more strongly than in these two films. Everson composes a soulful minimalistic tune that hauntingly reveals the loneliness of the human in a landscape filled with objects that have lost their value and meaning.

GIONA A. NAZZARO

SLOT 2

QUALITY CONTROL/ LEAD

TOTAL DURATION: 74'



QUALITY CONTROL

United States, 2011, 71', 16 mm, English

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

EDITING

Kevin Jerome Everson

SOUND

Dominique Brown, Kahlil Pedzisai

CAST

Shay Wright, Annette Speight

LEAD

United States, 2009, 3', 16 mm, English

SCREENPLAY

EDITING

Kevin Jerome Everson

PHOTOGRAPHY

Jonathan Taae

SOUND

Ayesha Ninan

CAST

Chris Barkley, Hassen Mahamud, Kenny West, James Williams

PRODUCTION

Kevin Jerome Everson
www.keverson.net

WORLD SALES

Picture Palace Pictures
Madeleine Molyneux
+1 2122523187
picturepalacesale@yahoo.com
www.picturepalacepictures.com

Tourné dans le décor d'une teinturerie de Prichard, en Alabama, *Quality Control* se compose de longs plans sur le travail quotidien. La répétition minimaliste des gestes dévoile un sens du détail et une concentration sur le travail exceptionnels. Simultanément, l'œil de l'auteur dissèque et analyse le fonctionnement de la teinturerie, qui est révélé par les gestes mêmes des employés. La noblesse des corps annihilée par les conditions de travail est ainsi restaurée. Le regard étudie d'abord la forme du travail pour ensuite se focaliser sur la construction de l'image. Dans *Lead*, la caméra se focalise sur le travail dans une mine et le monde environnant, en adoptant un style évocateur et fracturé. L'histoire de l'industrie américaine y est traitée comme un matériau brut qu'il faut déterrer et ramener à la lumière. L'acte de filmer, équivalant à une excavation sociale, est porté à l'extrême. L'attention aux détails et aux conditions environnementales dans lesquelles vit le restant de la classe ouvrière, qui se bat pour survivre, se trouve au cœur de l'esthétique d'Everson. Ses préoccupations sociales s'expriment à travers l'attention rigoureuse accordée à la réalité des travailleurs, qui devient une image en miroir de son travail. Everson crée ainsi un lien de solidarité entre les deux travaux: celui de l'artiste et celui de l'ouvrier. L'approche intellectuelle de

l'auteur dialogue avec les gestes des ouvriers. La musique des gestes crée un rythme suggérant un blues mélancolique et silencieux. Le travail à l'usine, pilier économique de la classe ouvrière afro-américaine, devient pour ainsi dire un témoin archéologique de la réalité de quartiers entiers. Tout un univers s'est effondré ou est en train de le faire. Seuls survivent les gestes des ouvriers – mais pour combien de temps encore?

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Quality Control, gedreht in einer Reinigung in Prichard (Alabama), zeigt diverse längere Einstellungen über den Arbeitsalltag. Die minimale Wiederholung der Gebärden unterstreicht die ausserordentliche Liebe zum Detail der Beteiligten und ihre Konzentration auf die Arbeit. Gleichzeitig seziert und analysiert der Blick des Regisseurs die Funktionsweise des Betriebs, die sich in den Gesten ihrer Mitarbeiter spiegelt. Dadurch erhalten die Körper ihre Würde zurück, die ihnen durch die Arbeitsbedingungen genommen wurde. Die Aufmerksamkeit wird von den formalen Aspekten der Arbeit zur Wahrnehmung des Bildaufbaus gelenkt. In *Lead* wird unser Blick gezielt auf die Arbeit in einem Bergwerk und deren Umgebung gelenkt. Der Stil setzt auf Anspielungen und Brüche. Die Industriegeschichte der USA dient als Rohstoff, den man erst zu Tage fördern muss. Das Filmen steht in *Lead* mehr denn je als Ersatz für soziale «Ausgrabungen». Eversons ästhetisches Interesse gilt in erster Linie der Detailtreue, mit der die schwierigen Umstände geschildert werden, unter denen die verbleibende Arbeiterklasse um ihr Überleben kämpft. Seine sozialen Anliegen finden Ausdruck in der präzisen Beschreibung der Working-Class-Realität, ein Spiegelbild seiner eigenen Arbeit. Everson knüpft ein Band der Solidarität



LEAD

JONATHAN TAAE

zwischen der Arbeit des Künstlers und des Industriearbeiters. Intellektuelle und manuelle Arbeit interagieren. Die Melodie der Gesten wird zum rhythmischen Motiv eines wortlosen und doch eindringlichen Klagelieds. Fabrikarbeit, das wirtschaftliche Rückgrat der afroamerikanischen Arbeiterklasse, wird zu einer Art archaischen Zeugnis der längst vergangenen Realität ganzer Stadtviertel. Eine ganze Welt ist untergegangen oder geht gerade unter. Einzig die Handgriffe der Arbeiter leben fort (doch wie lange noch?).

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Shot in a dry-cleaner's in Prichard, Alabama, *Quality Control* is made of a set of long takes on the daily toil. The minimal reiteration of the gestures exposes an attention for detail and a concentration on one's job that are exemplary. At the same time, the author's gaze dissects and analyses how the factory functions, which is revealed through the very gestures of the factory workers. This way, the nobility that the bodies were denied by the working conditions is restored. Thus, the attention of the gaze shifts from the study of the form of work to the perception of the construction of the image. In *Lead*, the gaze is focused on the work in a mine and the surrounding world with an evocative and fractured style. The history of industry in the US, therefore, is like a raw material that must be excavated and brought back to light. The act of filming, a substitute for social excavation, is taken to the extreme in *Lead*. The attention paid to detail and the environmental conditions, in which what remains of the working class still struggles for a wage, is at the heart of Everson's aesthetic concerns. His social concerns are formulated through a rigorous attention to the reality of the workers that becomes a mirror image of his work. Everson thus creates a bond of solidarity between the jobs: the job of the artist and the job of the factory

worker. Intellectuality becomes an interplay based on manuality. The music of gestures becomes a rhythmic pattern that evokes a silent and unheard mournful blues. Factory jobs, the economic backbone of the African-American working class, almost become an archaeological reminder of the reality of entire neighbourhoods. An entire world collapsed or is collapsing. What still lives on (but for how much longer?) are the gestures of the workers.

GIONA A. NAZZARO

SLOT 3

SPICEBUSH/ BLIND HUBER/ NECTAR

TOTAL DURATION: 75'

SPICEBUSH

United States, 2005, 70', 16 mm,
Mini DV, English

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

Kevin Jerome Everson

SOUND

EDITING

Lin Qiu

MUSIC

Derek Bermel, David Reid

CAST

Pleas Everson, Matilda
Washington, DeCarrio Antwan
Couley, Donald Williams, et al

BLIND HUBER

United States, 2005, 2', 16 mm,
English

SCREENPLAY

Nick Flynn

PHOTOGRAPHY

Alex Stockwell

SOUND

EDITING

Kevin Jerome Everson

NECTAR

United States, 2007, 3', HD,
English

CO-DIRECTOR

SOUND

William Wylie

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

EDITING

Kevin Jerome Everson

PRODUCTION

Kevin Jerome Everson
www.keverson.net

WORLD SALES

Picture Palace Pictures
Madeleine Molyneux
+1 2122523187
picturepalacesale@yahoo.com
www.picturepalacepictures.com

Dans *Spicebush*, l'entomologie et la paléontologie donnent vie à une histoire des origines. Le titre renvoie au papillon 'Papilio troilus', en anglais Spicebush Swallowtail, symbole de l'Etat du Mississippi, lui-même décrit comme le berceau de la vie. Les fossiles symbolisent la coexistence du passé et du présent, tandis que le papillon incarne l'éternel cycle de la fin et du renouveau. De même, plusieurs modes de narration cohabitent, entre documentaire, 'found footage', fiction et expérimentation. Ces différents niveaux formels et narratifs s'entremêlent, avec en arrière-plan des éléments comme la fuite du temps, le paysage, les problèmes de l'éducation, ainsi que certains thèmes chers à Everson tels que l'obtention d'un emploi et le risque, ou la peur, de le perdre. Une petite fille, présente tout au long du film, évoque le chœur de la tragédie grecque, ou la conscience du cycle de la vie. Une promesse de renouveau et de renaissance. *Blind Huber* est une adaptation d'un poème de Nick Flynn, inspiré de la vie de l'apiculteur François Huber, tandis que *Nectar*, réalisé en collaboration avec William Wylie, propose une réflexion sur le pouvoir de séduction de la lumière, à partir de 'l'Eumorpha pandorus', un papillon commun dans le centre de la Virginie. Ces trois films offrent certaines des images les plus audacieuses et les plus soigneusement

élaborées de l'œuvre d'Everson. Sa passion pour l'entomologie forme un sous-texte révélant une approche mythologique du processus de réalisation cinématographique. Ces films font également partie des œuvres d'Everson qui interrogent le plus les frontières traditionnelles entre les formes du documentaire, du film expérimental et du cinéma conventionnel. Le leitmotiv des insectes symbolise les mutations et les transformations perpétuelles de la vie conçue comme un cycle éternel de mort et de renouveau.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

In *Spicebush* wird mittels Entomologie und Paläontologie eine Geschichte über die Ursprünge erzählt. Der Titel nimmt auf den Spicebush-Schwabenschwanz Bezug. Dieser Schmetterling gilt als Symbol des Staates Mississippi. Er wird als die Wiege des Lebens beschrieben. Die Fossilien thematisieren die Koexistenz von Vergangenheit und Gegenwart, der Schmetterling den ewigen Kreislauf von Sterben und Erneuerung. Unterschiedliche Erzählweisen wechseln sich ab, in einer Balance zwischen Dokumentarfilm, Found Footage, Fiktion und Experimentalfilm. Alle formalen und narrativen Ebenen sind miteinander verwoben, während andere Elemente den Hintergrund bilden, wie das Vergehen der Zeit, Erziehungsprobleme und Eversons typische Themen, wie die Arbeitssuche und deren Verlust. Während des Films erscheint immer wieder ein kleines Mädchen, das die Rolle des antiken griechischen Chors spielt und den Zyklus des Lebens ins Bewusstsein ruft, wie ein Versprechen der Erneuerung oder Wiedergeburt. *Blind Huber* ist die filmische Interpretation eines Gedichts von Nick Flynn, das an das Leben des Imkers François Huber erinnert, während *Nectar*, ein Gemeinschaftsprojekt mit William Wylie, eine Betrachtung der Anziehungskraft des Lichts anhand des in Zentral-Virginia weit verbreiteten Pandorus-Sphinx-Falters ist. In



SPICEBUSH

diesen drei Filmen findet man einige besonders gewagte und sorgfältig ausgearbeitete Bilder aus Eversons Werk. Seine Begeisterung für Insekten wird zum Subtext des mythologischen Drehkonzepts. Auch gehören diese Filme zu den Arbeiten, in denen Everson die traditionellen formalen Grenzen zwischen Dokumentarfilm, Experimentalfilm und konventionellem Film am weitesten überschreitet. Das Leitmotiv der Insekten steht für den Lebenszyklus, der als stetiger Kreislauf von Tod und Erneuerung dargestellt wird.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

In *Spicebush*, entomology and palaeontology give life to a story of the origins. The title refers to the Spicebush Swallowtail butterfly, the symbol of the State of Mississippi which is described as the cradle of the origins of life. The fossils thematize the simultaneous presence of past and present, whereas the butterfly embodies the perennial cycle of end and renewal. In the same fashion, different modes of storytelling are offered hanging between documentary, found footage, fiction, and experimentation. All these formal and narrative levels are intertwined on the background of elements such as the flowing of time, landscape, the problems of education, and some of Everson's most characteristic themes like the landing of a job and the risk or fear of losing it. Throughout the film, the presence of a little girl throughout the story is reminiscent of a Greek chorus, or the awareness of the cycle of life. A promise of renewal and re-birth. *Blind Huber* is a visual adaptation of a poem by Nick Flynn inspired from the life of the beekeeper François Huber, whereas *Nectar*, made in collaboration with William Wylie, is a reflection on the seductions of light conducted through the shapes of the Pandorus Sphynx Moth, a common insect in central Virginia. These three films expose some of the daring and carefully crafted images of Everson's work. His passion

for entomology becomes a subtext that expresses a mythological approach to the filmmaking process. Furthermore, these are some of the films where Everson most clearly challenges the traditional boundaries between the forms of documentary, experimental, and conventional filmmaking. The insect leitmotif represents the permanent mutations and transformations of the life-process as imaged in a perennial cycle of death and renewal.

GIONA A. NAZZARO

SLOT 4

ERIE

TOTAL DURATION: 81'

ERIE

United States, 2010, 81', 16 mm, English

SCREENPLAY**PHOTOGRAPHY****EDITING**

Kevin Jerome Everson

SOUND

DeCarrio Antwan Couley

CAST

Matilda Washington, Daisy McNeil, Ad Swope, Sadie Swope, Zoe Scruggs, Aaron Pitre, et al

Le lac Érié est le quatrième, par sa taille, des cinq grands lacs d'Amérique du Nord. Il est bordé au nord par la province canadienne de l'Ontario et au sud par les Etats américains de l'Ohio, de la Pennsylvanie et de New York. Son nom vient de celui de la tribu amérindienne Érié. Composé de très longs plans, le film se concentre sur la vie des populations installées autour du lac et rend compte des migrations de la communauté afro-américaine. Des moments clés sont racontés par le biais des gestes de personnes qui font du piano, du breakdance ou de l'escrime. La bougie allumée que regarde une petite fille incarne le temps qui passe, tandis que les scènes fonctionnent comme des tableaux vivants retraçant le devenir de la communauté. L'eau qui coule est mise en parallèle avec le temps et l'existence qui filent, dans la veine de Parménide. Du reste, le passage du temps trouve son expression formelle la plus forte et la plus mystérieuse dans le caractère immuable des longs plans. Ainsi, l'histoire des Etats-Unis est représentée à la fois comme un roman d'initiation et comme l'archéologie d'une classe sociale fermement positionnée entre les plis formés par le temps et l'espace. *Erie* est le film d'Everson qui interroge le plus radicalement notre manière de concevoir l'impact des conditions météorologiques, du climat et du

paysage sur notre vie. Mais comme toujours, plusieurs niveaux de réalité sont à l'œuvre. Le film évoque également la crise qui a frappé la classe ouvrière afro-américaine lorsqu'au début des années 1980, de grandes usines comme celles de General Motors ont cessé de recruter. De nombreuses personnes ont dû trouver d'autres emplois, principalement dans des hôpitaux et des cliniques privées, mais leurs vies ne s'en sont pas pour autant améliorées; au contraire, elles se sont dégradées. Ainsi, les changements et les difficultés que vit la population, et qui sont liés à l'environnement, sont reflétés dans les profondes transformations de l'économie, et vice versa. *Erie* est l'un des tableaux les plus touchants de la vie aux Etats-Unis réalisé au cours de ces dernières années.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Der Erie-See ist der viertgrößte der fünf grossen Seen Nordamerikas. Die Nordseite grenzt an Ontario (Kanada), der Süden an Ohio, Pennsylvania und New York (USA). Benannt wurde er nach einem Indianerstamm. In sehr langen Einstellungen zeigt der Film das Leben der Gemeinschaften rund um den See und illustriert die Migrationsbewegungen der Afroamerikaner. Die Gesten der Menschen, die Klavier spielen, Break-dancen oder fechten, haben Symbolcharakter. Das kleine Mädchen, das eine brennende Kerze beobachtet, ist ein Sinnbild für die Zeit, die vergeht, während die anderen Szenen wie *Tableaux Vivants* die Entstehung einer Gemeinschaft zeigen. So wird das fließende Wasser, ähnlich wie Denken und Sein bei Parmenides, zur Parallele für den Fluss der Zeit und der Existenz. Auf ebenso kohärente wie geheimnisvolle Weise finden diese Themen zudem ihren formalen Ausdruck in den unbewegten langen Einstellungen. Dabei wird die Geschichte der USA zu einer Geschichte des Begreifens, aber auch zu einer quasi-archäologischen Beschreibung einer sozialen Klasse, die in den Nischen von Zeit und Raum ihren festen Platz gefunden hat. *Erie* verändert unser Verständnis vom Einfluss des Wetters, des Klimas und der Landschaft auf das Leben der Menschen mehr als alle anderen Everson-Filme. Doch wie

PRODUCTIONKevin Jerome Everson
www.keverson.net**WORLD SALES**Picture Palace Pictures
Madeleine Molyneux
+1 2122523187
picturepalacesale@yahoo.com
www.picturepalacepictures.com



immer hat die Realität auch hier verschiedene Ebenen. Der Film befasst sich auch mit der Krise der afroamerikanischen Arbeiterklasse nach dem Einstellungsstopp der grossen Fabriken (wie General Motors) in den frühen 80er-Jahren. Die Menschen mussten sich anderswo nach Arbeit umsehen, vorwiegend in Privatkliniken und Krankenhäusern, wodurch ihr Leben nicht einfacher wurde. So spiegeln sich die Veränderungen und Herausforderungen, die der Wandel der Umwelt für das Leben der Menschen mit sich bringt, in tiefgreifenden Transformationen der Wirtschaft, und umgekehrt. *Erie* ist eines der ergreifendsten und überzeugendsten Filmporträts der vergangenen Jahre über das Leben in den USA.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Lake Erie ranks fourth, size-wise, among the five great lakes in North America. To the north, it borders the Canadian province of Ontario, and to the south the states of Ohio, Pennsylvania, and New York. Its name is derived from the native tribe Erie. The film is made of a set of very long takes, and is focused on the life of the communities living around the lake. Through these scenes, the film actually reflects on the migrations of the African-American community. Exemplary moments are told through the gestures of people practising piano, breakdance, or fencing. The burning candle, watched by a little girl, epitomizes the flowing of time, while the scenes work like "tableaux vivants" embodying the birth of a community. This way, the flowing of water is paralleled, by way of Parmenides' thought, to the flowing of time and of existence. Besides, these find their most consistent and mysterious formal expression in the impassive quality of the long takes. The history of the United States is thus represented both as a novel of initiation to understanding and as archaeology of a social class firmly positioned between the folds of time and territory. *Erie* is the film by Everson that most radically challenges our understanding of how weather, climate and landscape affect people's lives. But, as always, there are different layers of reality at

work. The film also deals with the crisis that struck the African-American working class when big factories such as General Motors stopped hiring people back in the early eighties. People had to find different jobs, mostly in private clinics and hospitals, but their lives did not improve. They got worse. So the changes and challenges brought about by the environment in people's lives are mirrored in the profound transformations of economy and vice versa. *Erie* is one of the most affecting and compelling portraits of life in the United States made in the past few years.

GIONA A. NAZZARO

SLOT 5

THE GOLDEN AGE OF FISH/ MEMOIR

TOTAL DURATION: 64'

THE GOLDEN AGE OF FISH

United States, 2008, 60',
Super 8, 16 mm., Mini DV, English

SCREENPLAY
PHOTOGRAPHY
SOUND
EDITING

Kevin Jerome Everson

MUSIC
Ronit Kirchman

CAST
Lisa Hunt, Carla Carter,
Jason Kelly

MEMOIR
United States, 2005, 4', 16 mm.,
Mini DV, English

SCREENPLAY
PHOTOGRAPHY
SOUND
EDITING

Kevin Jerome Everson

PRODUCTION
Kevin Jerome Everson
www.keverson.net

WORLD SALES
Picture Palace Pictures
Madeleine Molyneaux
+1 2122523187
picturepalacesale@yahoo.com
www.picturepalacepictures.com

À la suite d'un concours de circonstances, Maxine, géologue, met au jour des événements dramatiques survenus à Cleveland, dans l'Ohio, sur la rive sud du lac Érié. Les événements extraordinaires évoqués dans *The Golden Age of Fish* impliquent deux frères afro-américains victimes d'un vol en pleine rue (événement que l'on retrouve dans le court métrage *Playing Dead*) et une femme empoisonnée par son époux. Ces faits divers sont réinjectés dans le flux de l'histoire et dispersés dans la conscience de Maxine, qui travaille également comme actrice dans des spots publicitaires pour détergents. Le titre fait référence à un fossile du Cleveland Shale, qui date de l'époque dévonienne, comprise entre 417 et 354 millions d'années avant notre ère, lorsque plusieurs espèces de poissons sont apparues. Pour donner forme au tissage du temps, l'auteur utilise divers matériaux, y compris la fiction et le documentaire, mais aussi des événements contemporains. Dans *Memoir*, qui intègre aussi des matériaux du passé, une personne âgée raconte son histoire, selon le fameux portrait de Saint-Jérôme par Michel-Ange. La prise de conscience de la place de l'individu dans l'ordre de la nature donne lieu à l'histoire d'un être en mutation, qui évolue constamment le long de l'axe déterminant la perception de la réalité. Ce film met en lumière

l'approche filmique et philosophique d'Everson face à l'art et à la création. On peut rapprocher le commentaire oral expliquant la formation de certains fossiles au processus de travail de l'artiste. «Le schiste carbonifère noir semble originaire des eaux profondes – là où la matière organique qui dérive de la terre et les détritiques inorganiques s'accumulent tranquillement». Dans le générique, Everson remercie les réalisateurs Lav Diaz, Raya Martin, John Torres et Khavn De La Cruz.

GIONA A. NAZZARO
Traductions BMP Translations

Nach einem Zusammentreffen merkwürdiger Zufälle kommen auf Betreiben der Geologin Maxine einige dramatische Vorkommnisse in Cleveland (Ohio) ans Licht, einer Stadt an der Südküste des Erie-Sees. *The Golden Age of Fish* erzählt von schockierenden Ereignissen, u.a. von zwei afroamerikanischen Brüdern, die auf der Strasse ausgeraubt werden (wie im Kurzfilm *Playing Dead*), und einer Frau, die von ihrem Ehemann vergiftet wird. Diese Themen werden durch den Film in ihren historischen Kontext eingebettet und tauchen im Bewusstsein von Maxine wieder auf, die auch als Schauspielerin in TV-Werbepots für Reinigungsmittel auftritt. Der Titel des Films bezieht sich auf ein Fossil aus dem Devon und den 417 bis 354 Mio. Jahre alten Cleveland-Schiefer. In dieser Zeit entstanden mehrere neue Fischarten. Um die Verwobenheit der Zeiten zu demonstrieren, verwendet der Autor vielfältige Formen (Fiktion, dokumentarische Komponenten und Zeitgeschehen). Materialien aus der Vergangenheit tauchen auch in *Memoir* auf: Ein älterer Mensch erzählt seine Geschichte, wie auf dem berühmten Michelangelo-Gemälde «St. Jerome». Aus dem Bewusstsein um die eigene Stellung innerhalb der natürlichen Ordnung der Dinge geht die Geschichte eines wandlungsfähigen Wesens hervor, das sich auf dem schmalen



THE GOLDEN AGE OF FISH

Grat bewegt, der die Wahrnehmung der Wirklichkeit bestimmt. Der Film gewährt Einblick in Eversons filmische und philosophische Auffassung von Kunst und Kreation. Ein gesprochener Kommentar, der die Entstehung bestimmter Fossilien beschreibt, lässt sich auch als Sinnbild für Eversons eigenen Arbeitsprozess verstehen: «Der schwarze Karbonschiefer scheint aus tiefen Gewässern zu stammen... wo sich organisches Material vom Land und nicht-organische Abfälle in aller Ruhe ansammeln konnten.» Im Abspann dankt Everson den Regisseuren Lav Diaz, Raya Martin, John Torres und Khavn De La Cruz.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

After a concurrence of coincidences, Maxine, a geologist, becomes the catalyst unearthing some dramatic events of Cleveland, Ohio, a city located on the southern shore of Lake Erie. The most outstanding events evoked in *The Golden Age of Fish* involve a pair of African-American brothers who are robbed in the street (which also appears in the short *Playing Dead*) and a woman who was poisoned by her husband. These news items are re-entered in the flux of history by the film and parcelled out in Maxine's conscience, who also works as an actor in TV commercials about detergents. The film title refers to a fossil from the Devonian Age, the Cleveland Shale, dating back to a period between 417 and 354 million years ago, when several new species of fish appeared. In order to give shape to the weaving of time texture, the author uses diverse materials, including fiction, documentary, and current events. Materials from the past are also used in *Memoir*, where an elderly person tells his story according to the famous portrait of Saint Jerome by Michelangelo. To know and be aware of one's position in the natural order of things becomes the story of a mutable being that constantly shifts along the axis that determines the perception of reality. In the film, it is possible to catch a glimpse of Everson's own filmic and philosophical

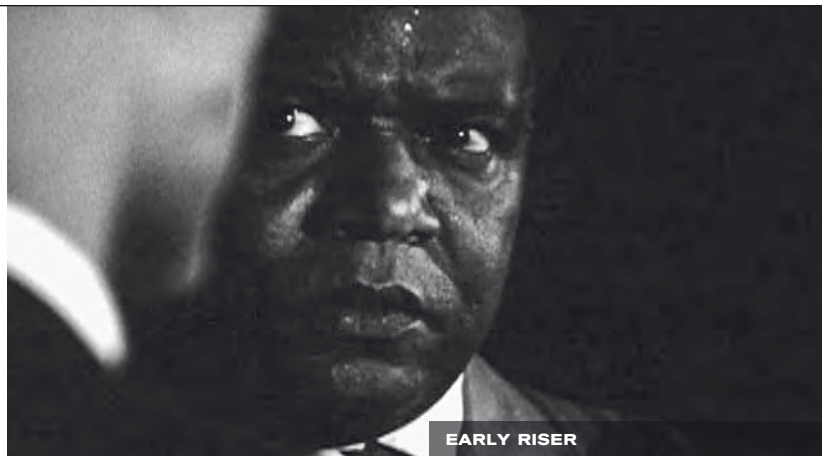
approach to art and creation. A spoken commentary describing the formation of certain fossils can easily be interpreted as Everson's own working process. "The Black Carbonation Shale seems to have had a deep-water origin – where land-derived organic matter and inorganic detritus accumulate under quiet conditions". Acknowledgments to the film directors Lav Diaz, Raya Martin, John Torres, and Khavn De La Cruz are to be found in the end credits.

GIONA A. NAZZARO

SLOT 6

SHORTFILMS

TOTAL DURATION: 75'



TEN FIVE IN THE GRASS

United States, 2012, 32', 16 mm,
English

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

EDITING

Kevin Jerome Everson

THE PRICHARD

United States, 2011, 11', 16 mm,
No Dialogue

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

EDITING

Kevin Jerome Everson

SOUND

Silent film

CAST

Kenny Brown

OLD CAT

United States, 2009, 12', 16 mm,
No Dialogue

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

EDITING

Kevin Jerome Everson

SOUND

Silent film

CAST

Chad Bowles, Marcus Bowles

Avec la série *Ten Five in the Grass*, Everson aborde le mythe du cowboy, véhiculé par Hollywood et le genre du western, sous un nouvel angle. Exercices de lasso, séances de rodéo et de domptage de chevaux forment ici une histoire des origines, mais aussi les gestes caractéristiques qui reconstruisent l'histoire collective. *The Prichard*, un film en 16 mm en noir et blanc, est la non-histoire d'un garçon qui pousse à l'infini sa voiture, tombée en panne d'essence. L'interaction automobile-automobiliste est inversée. En arrière-plan, le paysage semble impassible. Deux questions se posent: qu'est-ce qui change réellement et comment cela affecte-t-il les personnes qui vivent dans ce paysage? Quant à *Old Cat*, il décrit la traversée d'un cours d'eau par un jeune homme sur un bateau de pêche. Certaines choses fonctionnent, d'autres non. Dans ces deux films, la dépendance au moyen de transport est à l'origine d'une expérience de la raréfaction et du ralentissement extrême du temps, qui ne s'arrête toutefois jamais complètement. Le regard du spectateur reste toujours concentré sur le déploiement d'un réseau complexe de non-histoires. Enfin, les trois films de la série *The Tombigbee Chronicles Number Two* se présentent comme une succession d'auditions; l'expérience afro-américaine est transformée en un théâtre où

des fragments de mémoire et d'imaginaire collectif sont retraités et remis en scène, comme si nous étions à l'aube de l'histoire elle-même. Le cinéma en tant que dispositif et outil est rembobiné jusqu'à ses racines, au temps des frères Lumière. *Rita Larson's Boy*, qui comprend dix auditions pour le rôle de Rollo Larson dans le sitcom *Sanford and Son*; *Early Riser*, inspiré de *Cotton Comes to Harlem* de Chester Himes et filmé comme un film noir des années 40; et *Chicken*, d'après «Kingdom of Earth», de Tennessee Williams, ouvrent des fenêtres sur le passé, qui zooment sur le présent, et dévoilent une multitude de vies passant inaperçues dans la société américaine contemporaine. Les trois films de cette série s'inspirent de personnes et de situations réelles de la ville de Columbus, au Mississippi, où sont nés les parents d'Everson. «Tombigbee» est d'ailleurs le nom de la rivière qui traverse Columbus.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Mit der Reihe *Ten Five in the Grass* rückt Everson den Cowboy-Mythos der Hollywood-Western in ein neues Licht. Lasso-Übungen, Seil-Techniken, Rodeos und das Zähmen von Pferden werden auf ihre Ursprünge zurückgeführt, während typische Gesten die gemeinsame Geschichte wiederauferstehen lassen. *The Prichard* ist die Nicht-Geschichte eines jungen Mannes, der sein Auto wegen Benzinmangels schieben muss – bis zum Ende dieses 16 mm-Schwarz-Weiss-Films. Die Interaktion zwischen Auto und Fahrer wird hier komplett auf den Kopf gestellt. Im Hintergrund eine scheinbar unbewegte Landschaft. Doch was verändert sich wirklich und wie beeinflusst es die Menschen? *Old Cat* zeigt, wie ein junger Mann an Bord eines Fischerboots einen Fluss überquert. Manche Dinge funktionieren, andere nicht... In beiden Filmen wird die Abhängigkeit von Transportmitteln zur Erfahrung des Verlusts des Zeitgefühls, bis die Zeit fast, aber nie ganz stillsteht. So ist der Blick des Zuschauers stets auf die Entfaltung zahlreicher, komplex verbobener Nicht-Geschichten gerichtet. Es folgen die drei Filme der Reihe *The Tombigbee Chronicles Number Two*. Anhand von Castings werden die Erfahrungen von Afroamerikanern auf eine Bühne gebracht, die Erinnerungsfragmente und kollektive Fantasien neu



verarbeitet und inszeniert, als würde die Geschichte selbst wiederauferstehen. Dabei wird auch die Filmkunst als Technik und Instrument bis zu den Brüdern Lumière «zurückgespult». Das Vorsprechen der zehn Schauspieler für den Part des Rollo Larson in der 70er-Jahre Sitcom *Sanford and Son* im Film *Rita Larson's Boy*, *Early Riser* nach *Cotton Comes to Harlem* von Chester Himes, gedreht wie ein Film Noir aus den 40ern, und der Film *Chicken* nach «Kingdom of Earth» von Tennessee Williams bieten kurze Einblicke in Geschichten von einst mit Gegenwartsbezug und beleuchten das Leben von Menschen, die in der heutigen amerikanischen Gesellschaft «unsichtbar» sind. Für die Tombigbee-Serie standen reale Menschen und Situationen aus Columbus (Mississippi) Pate, dem Geburtsort von Eversons Eltern. «Tombigbee» heisst der Fluss, der durch Columbus fliesst.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

With the films from the series *Ten Five in the Grass*, Everson puts the mythology of the cowboy, which in film was mediated by Hollywood and the western genre, in a new perspective. Lasso exercises, roping techniques, rodeos, and horse taming, are presented as a story of the origins but also as exemplary gestures that rebuild a collective history. *The Prichard* is the non-story of a boy who pushes his out-of-fuel car forward until the very end of the black and white 16mm film reel. Thus, the car-driver interaction is reversed. In the background, an apparently impassive landscape. What is really changing and how does it affect the people living in it? *Old Cat* describes the crossing of a river of an immobilised young man on board a fishing boat. Some things work, some don't. In these two films, the reliance on one's means of transport becomes an experience of time rarefying and almost coming to a standstill. But it never reaches the point of standing completely still. The film stock runs in the camera, and the viewers' gaze is always carefully focused on the unfolding of a complex texture of multiple non-stories. Finally, the three films from the series *The Tombigbee Chronicles Number Two* are presented as a succession of auditions where the speech and voice of the African-American experience are transformed into a theatre, where fragments

of memory and of collective imagination are reprocessed and staged again as if it were the dawning of history itself. A dawn in which cinema, as a device and tool, is spooled back to its Lumière roots. The ten auditions for the role of Rollo Larson in the 1970s sitcom *Sanford and Son* to be found in *Rita Larson's Boy*, an excerpt from *Cotton Comes to Harlem* by Chester Himes filmed like a forties WB classic noir, and *Chicken*, from *Kingdom of Earth* by Tennessee Williams become glimpses of past stories that zoom in on the present as secret sharers of a multitude of lives that fell off the radar of contemporary American society. The three films from the Tombigbee series are actually inspired by real persons and situations in Columbus, Mississippi, the birthplace of Everson's parents. «Tombigbee» is the name of the river crossing Columbus.

GIONA A. NAZZARO

THE TOMBIGBEE CHRONICLES:

RITA LARSON'S BOY

United States, 2012, 11', 16 mm, English

SCREENPLAY
PHOTOGRAPHY
EDITING

Kevin Jerome Everson

CAST

Johnathon Jackson, Jimmie Woody, Brandon X. McSwain, Marc Moore Jr., et al

EARLY RISER

United States, 2012, 5', 16 mm, English

SCREENPLAY
PHOTOGRAPHY
EDITING

Kevin Jerome Everson

CAST

Peter Lawson Jones, James McGillbray, Dawon Owens, Robert Stewart

CHICKEN

United States, 2012, 4', 16 mm, English

SCREENPLAY
PHOTOGRAPHY
EDITING

Kevin Jerome Everson

CAST

Franklin Grace

PRODUCTION

Kevin Jerome Everson
www.keverson.net

WORLD SALES

Picture Palace Pictures
Madeleine Molyneaux
+1 2122523187
picturepalacesale@yahoo.com
www.picturepalacepictures.com

SLOT 7

THE NEIGHBORHOOD TRILOGY/ FIFEVILLE/ EMERGENCY NEEDS

TOTAL DURATION: 61'

THE NEIGHBORHOOD TRILOGY:

COMPANY LINE

United States, 2009, 30', 16 mm,
Mini DV, English

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

SOUND

EDITING

Kevin Jerome Everson

CAST

Robert Swope, DeCarrio Antwan
Couley, Deadria Harrington,
Loretta Robinson Hilliard, et al

WATCHWORKS

United States, 2009, 5', 16 mm,
Mini DV, English

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

SOUND

EDITING

Kevin Jerome Everson

THE CAMPS

United States, 2009, 4', 16 mm,
Mini DV, English

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

SOUND

EDITING

Kevin Jerome Everson

PRODUCTION

Kevin Jerome Everson
www.keverson.net

WORLD SALES

Picture Palace Pictures
Madeleine Molyneaux
+1 2122523187
picturepalacesale@yahoo.com
www.picturepalacepictures.com

L'attention qu'accorde depuis toujours Everson à la classe ouvrière de Mansfield atteint son paroxysme dans le triptyque *Neighborhood Trilogy*, composé du moyen métrage *Company Line* et de deux films courts, *Watchworks* et *The Camps*. *Company Line* se focalise sur le premier quartier noir de Mansfield. Son titre vient du nom donné à ce quartier situé dans le nord de la ville, à côté de l'aciérie qui employait autrefois presque toute la population. Le quartier, dont la plupart des habitants sont arrivés après la fin de la guerre, est passé sous le contrôle d'une grande société, et sa population, qui travaillait en majorité pour des fabriques de montres et de savons (comme on le voit dans les deux courts métrages), s'est alors retrouvée éparpillée dans l'ensemble de Mansfield. Le leitmotiv de cette trilogie est une chanson emblématique d'un groupe de R'n'B afro-américain qui hante les trois œuvres avec une mélodie triste et magnifique parlant de désir et de nostalgie. *Fifeville*, réalisé en collaboration avec Corey D. B. Walker, se penche sur la ville de Charlottesville, en Virginie, en pleine gentrification. *Emergency Needs* évoque les émeutes raciales qui ont éclaté à Cleveland en juillet 1968, en réaction à une fusillade opposant la police à des militants noirs. Dans le film, une actrice, dont la voix n'est pas parfaitement synchronisée

avec l'image, rejoue un discours du maire Carl Stokes. Le dialogue entre passé et présent se transforme alors en cette question: comment façonner l'avenir? Le passé devient un miroir qui retient des fils d'histoire, dont les tentacules s'agitent, nous demandant de comprendre. Cette œuvre mêle 'found footage' et récréation fictionnelle; elle a également recours au 'split screen', clin d'œil manifeste à la fracture qui scinde encore nos sociétés. La voix et le discours, ainsi que les gestes qui les incarnent, deviennent le symbole d'un travail qui reste à accomplir. Et à filmer.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Eversons Interesse an der Mansfielder Arbeiterklasse manifestiert sich in der *Neighborhood Trilogy* am eindrucksvollsten. Die Trilogie umfasst den mittellangen Film *Company Line* und zwei Kurzfilme, *Watchworks* und *The Camps*. *Company Line* spielt im ältesten Schwarzenviertel von Mansfield. *Company Line* heisst auch der Bezirk im Norden der Stadt in der Nähe des Stahlwerks, in dem einst fast die gesamte schwarze Gemeinschaft arbeitete. Hier wohnten hauptsächlich Menschen, die nach Kriegsende hergezogen waren. Später wurde der Bezirk komplett von einem Grosskonzern übernommen und seine Einwohner, die zumeist in einer Uhren- und Seifenfabrik tätig waren (vgl. die 2 Kurzfilme), wurden über die ganze Stadt verstreut. Das Leitmotiv aller drei Filme ist ein Kult-Song einer afroamerikanischen R'n'B-Girlgroup mit seiner ebenso schönen wie traurigen Melodie über Verlangen, Verlust und Sehnsucht. In *Fifeville*, einer Gemeinschaftsproduktion mit Corey D.B. Walker, geht es um ein Viertel in Charlottesville (Virginia), das eine zunehmende Veredelung erlebt. *Emergency Needs* erinnert an die Rassenaufstände von 1968 in Cleveland, ausgelöst durch eine Schieserei zwischen militanten Schwarzen und der Polizei. Im Film wird eine Rede von Bürgermeister Carl Stokes von einer Schauspielerin asynchron nachgestellt.

**EMERGENCY NEEDS**

So führt der permanente Dialog zwischen Gestern und Heute zu der Frage nach der Gestaltung der Zukunft. Wir blicken in den Spiegel der Vergangenheit, aus dem sich uns einzelne Stränge historischer Ereignisse wie Tentakel entgegenwinden und unser Verständnis einfordern. Found Footage und fiktionale Neuschöpfungen werden miteinander verwoben und die Aufteilung des Bildschirms symbolisiert die nach wie vor bestehende Trennung von Gesellschaftsklassen. Die Stimme, die Sprache und die Gebärden, die zu ihrer Inszenierung erforderlich sind, werden zum Symbol einer Arbeit, die noch lange nicht erledigt – und verfilmt – ist.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

The attention that Everson has always devoted to the working class in Mansfield has found its most powerful manifestation in the *Neighborhood Trilogy*, made of the medium-length *Company Line* and two shorts, *Watchworks* and *The Camps*. *Company Line* focuses on the earliest Black neighbourhood in Mansfield. *Company Line* derives its title from the district situated at the north side of the town, close to the steel mill that used to provide jobs for almost the entire community. The district, mainly inhabited by people who had begun to move in after the end of the war, was later entirely taken over by a big company, and its neighbourhood, mostly comprising workers employed at a watch and soap factory (as can be seen in the two ancillary shorts), was scattered across the town of Mansfield. The leitmotif in the three films is an iconic song by an African-American R'n'B girl group that haunts all three films with its beautiful and sad melody about desire, loss and longing. *Fifeville*, made in collaboration with Dr Corey D.B. Walker, is about another district, Charlottesville, Virginia, now facing extensive gentrification. *Emergency Needs*, instead, re-evokes the racial riots that exploded in Cleveland in July 1968 following a gunfight between Black militants and the police. The film presents a speech by

the mayor Carl Stokes, re-enacted out-of-sync by an actress. Thus the ongoing dialogue between past and present becomes a question of how to shape the future. The past becomes a mirror retaining figments of history whose tentacles reach forth, asking for our understanding. The use of found footage overlaps with fictional recreation, and the use of the split screen is a clear reminder of a division that still exists in societies today. The importance of the voice and speech patterns, along with the gestures necessary to enact them, becomes the symbol of a work that has yet to be made. And filmed.

GIONA A. NAZZARO

FIFEVILLE

United States, 2005, 15', 16 mm, English

CO-DIRECTOR

Corey D.B. Walker

SCREENPLAY

Kevin Jerome Everson

PHOTOGRAPHY

SOUND

Kevin Jerome Everson & bh103A

EMERGENCY NEEDS

United States, 2007, 7', 16 mm, HD, English

SCREENPLAY

PHOTOGRAPHY

EDITING

Kevin Jerome Everson

SOUND

Carla Carter

CAST

Esosa Edosomwan,

Mayor Carl B. Stokes

PRODUCTION

Kevin Jerome Everson
www.keverson.net

WORLD SALES

Picture Palace Pictures
Madeleine Molyneaux
+1 2122523187
picturepalacesale@yahoo.com
www.picturepalacepictures.com

SLOT 8

MASTERCLASS PROGRAM

TOTAL DURATION: 60'



PICTURES FROM DOROTHY

United States, 2003, 6', 16 mm, Mini DV, English

SCREENPLAY / PHOTOGRAPHY / EDITING

Kevin Jerome Everson

MUSIC

David Reid

CAST

Matilda Washington

SOMETHING ELSE

United States, 2007, 2', 16 mm, English

SCREENPLAY

Kevin Jerome Everson

CAST

Rene Marie

THE CITIZENS

United States, 2009, 6', 16 mm, English

SCREENPLAY

Kevin Jerome Everson

TELETHON

United States, 2009, 5', 16 mm, English

SCREENPLAY / PHOTOGRAPHY / EDITING

Kevin Jerome Everson

CAST

Sammy Davis Jr., Esosa Edosomwan, et al

PRODUCTION

Kevin Jerome Everson
www.keverson.net

WORLD SALES

Picture Palace Pictures
Madeleine Molyneux
+1 2122523187
picturepalacesale@yahoo.com
www.picturepalacepictures.com

Les films présentés lors de la Master Class de Kevin Jerome Everson sont révélateurs de son talent à synthétiser des expériences existentielles et politiques dans des œuvres très courtes. Depuis la réinvention du mythe du magicien d'Oz dans *Pictures from Dorothy*, en passant par la compréhension qu'une petite fille se fait de la ségrégation raciale et le concours de beauté de Miss Black Virginia 1971 dans *Something Else*, jusqu'à l'utilisation du «found footage» dans *The Citizens* mettant en scène des figures emblématiques de la communauté afro-américaine, Everson témoigne d'une finesse extrême lorsqu'il manipule des fragments d'images et en fait des éléments constitutifs du discours de cette communauté. Ce n'est pas un hasard si des films comme *Telethon* et *Honorable Mention* présentent l'image de représentants de la communauté noire telle qu'elle est véhiculée par les médias contemporains. Cela permet à Everson d'aborder le temps non seulement comme souvenir, mais aussi et surtout comme instrument de travail. L'espace, entendu comme manifestation physique du temps, fait surface dans *Around Oak Grove*, où un métier tombé en désuétude reprend vie. L'espace devient par ailleurs le lieu où la présence de ceux qui travaillent est évoquée comme absence. *Fillmore* revient sur les origines d'Everson, lorsqu'il était

photographe de rue; ce morceau de surréalisme néo-réaliste semble être à peine exhumé d'une archive oubliée des frères Lumière. Enfin, *BZV*, réalisé à Brazzaville, au Congo, à la demande du Rotterdam Film Festival, interroge des images conventionnellement associées à l'Afrique. En inventant des situations paradoxales, comme celle du ski nautique, Everson présente la réalité africaine avec beaucoup plus d'authenticité que bien des documentaires focalisés sur les données économiques et sociales. Grâce à cette approche iconoclaste, la distance entre le sujet et le réalisateur reste intacte, offrant aux spectateurs une Afrique sensuelle dont le mystère n'est pas réduit au discours politique dominant. *BZV* montre comment un regard non conventionnel peut produire un niveau et une forme de réalité entièrement nouveaux. La différence est à la base de cette nouvelle forme.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translation

Die von K. J. Everson in der Master Class vorgestellten Arbeiten sind bezeichnend für seine Fähigkeit, komplexe existentielle und politische Erfahrungen in einer sehr kurzen Zeitspanne dazustellen. Everson zeigt beim Umgang mit Bildfragmenten und deren Einbindung in die Geschichte einer Gemeinschaft stets beeindruckendes Einfühlungsvermögen, sei es in der Neuerfindung des Wizard of Oz-Mythos in *Pictures from Dorothy*, den Erkenntnissen des kleinen Mädchens zur Rassentrennung und der Miss Black Virginia 1971-Wahl in *Something Else* oder den Found Footage-Elementen in *The Citizens*, mit ihrer Neuinszenierung emblematischer Persönlichkeiten der afroamerikanischen Gemeinschaft. Nicht zufällig stellen Filme wie *Telethon* und *Honorable Mention* Vertreter der afroamerikanischen Gemeinschaft aus Sicht der zeitgenössischen Medien dar. Dadurch gelingt es Everson, die Zeit nicht nur als Instrument der Erinnerung, sondern vor allem auch als Arbeitsinstrument einzusetzen. Raum wird in *Around Oak Grove* als physischer Ausdruck von Zeit verstanden. Eine ausgestorbene Tätigkeit lebt hier wieder auf. Gleichzeitig wird der Raum zu einem Ort, an dem die Anwesenheit der Arbeiter nun als Abwesenheit spürbar wird. *Fillmore* führt uns zurück zu Eversons Anfängen als Strassenfotograf.



TELETHON

Entstanden ist ein neo-realistischer Surrealismus, der wirkt, als wäre er gerade einem vergessenen Archiv der Brüder Lumière entsprungen. *BZV* schliesslich wurde im Auftrag des Rotterdam Film Festivals in Brazzaville (Kongo) gedreht und stellt unser konventionelles Afrika-Bild in Frage. Durch die Erfindung paradoxer Situationen wie Wasserskifahren schafft Everson weitaus authentischere Zeugnisse afrikanischer Realität als viele Dokumentarfilme, die sich auf wirtschaftliche und soziale Fakten beschränken. Durch diesen ikonoklastischen Ansatz bewahrt der Regisseur die Distanz zum Thema und vermittelt den Zuschauern ein sinnliches Afrika, dessen mysteriöser Zauber sich nicht auf den dominanten politischen Diskurs beschränken lässt. *BZV* zeigt auch, wie ein unkonventioneller Blick die Realität auf eine andere Ebene heben und sie in eine neue Form bringen kann, die zeigt, worin die Andersartigkeit liegt.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

The works presented in the Master Class by Kevin Jerome Everson are indicative of the filmmaker's ability to sum up whole existential and political experiences in a very short time span. From the reinvention of the Wizard of Oz myth in *Pictures from Dorothy*, through the little girl who gives her insight on racial segregation and the beauty contest Miss Black Virginia 1971 in *Something Else*, up to the use of found footage in *The Citizens* updating exemplary figures from the African-American community, Everson reveals a tactful perceptiveness in manipulating fragments of images and making them part and parcel of a community discourse. It is no coincidence that films like *Telethon* and *Honorable Mention* present the image of representatives of the African-American community as was offered by contemporary media. This allows Everson to reason about time not only as memory but also and especially as a working device. Space, understood as physical manifestation of time, surfaces in *Around Oak Grove*, where a work that is no longer practised is re-enacted. At the same time, space becomes the site where the presence of those who work is evoked as absence. *Fillmore* gets back to the origins of Everson as a street photographer creating a piece of neo-realist surrealism that looks as though it had

just been unearthed from some forgotten archive of the Lumière brothers. Last *BZV*, made in Brazzaville, Congo, on commission by the Rotterdam Film Festival, questions the images that we conventionally associate with Africa. By inventing quite paradoxical situations, like the water-skiing, Everson presents us with a much more authentic image of African reality than many other documentaries by focusing solely on the economic and social datum. With this iconoclastic approach, the distance between the subject and the director stays intact, offering the viewers a sensuous Africa whose mystery cannot be reduced to the dominant political discourse. *BZV* shows how an unconventional gaze can produce a complete new level and form of reality. This new form is what difference is all about.

GIONA A. NAZZARO

HONORABLE MENTION

United States, 2009, 3', 16 mm, English
SCREENPLAY / PHOTOGRAPHY / SOUND / EDITING
 Kevin Jerome Everson

AROUND OAK GROVE

United States, 2009, 3', 16 mm, English
SCREENPLAY / PHOTOGRAPHY / SOUND / EDITING
 Kevin Jerome Everson

FILLMORE

United States, 2010, 4', 16 mm,
PHOTOGRAPHY / SCREENPLAY
 Kevin Jerome Everson
SOUND
 Fernando Alvarez, Mario Dade,
 Scantae Meghee

BZV

United States, 2010, 32', HD,
 French, Kikongo
SCREENPLAY / PHOTOGRAPHY / SOUND / EDITING
 Kevin Jerome Everson
MUSIC
 Eved, Jess, Lang I'

PRODUCTION
 Kevin Jerome Everson
 www.keverson.net

WORLD SALES
 Picture Palace Pictures
 Madeleine Molyneux
 +1 2122523187
 picturepalacesale@yahoo.com
 www.picturepalacepictures.com

ARNAUD DES PALLIÈRES

ATELIER EN PARTENARIAT AVEC ARTE



BIOGRAPHY

Né en 1961 dans une famille catholique conservatrice, féru de littérature et de théâtre, Arnaud des Pallières fonde d'abord une compagnie qui monte notamment la correspondance du Marquis de Sade et celle de Nietzsche. La découverte de Hans-Jürgen Syberberg le pousse vers le cinéma, qu'il étudie à la Fémis entre 1986 et 1990. Il signe alors trois films courts, *La mémoire de l'ange*, *Avant après* et *Les choses rouges*, qui manifestent déjà un style et un discours, basés sur l'art du fragment, la disjonction images/sons, le rapport à l'enfance, la loi et l'histoire... Il a 35 ans lorsqu'il réalise son premier long métrage, *Drancy Avenir. Is Dead (Portrait incomplet de Gertrude Stein)* est diffusé sur France 3 en 2000. Il transforme ensuite une commande d'ARTE en ovni documentaire, *Disneyland – Mon vieux pays natal* que suivent deux fictions expérimentales, *Adieu* (2003) et *Parc* (2008). Il s'attaque ensuite à un corpus d'images anonymes américaines trouvées sur internet et en tire *Diane Wellington* (2010), puis *Poussières d'Amérique*. Il achève actuellement une nouvelle «fiction», *Michael Kohlhaas*.

EMMANUEL CHICON

Der leidenschaftliche Literatur- und Theaterliebhaber Arnaud des Pallières wurde 1961 in einer konservativen katholischen Familie geboren. Er gründete zunächst eine eigene Theatergruppe, mit der er Korrespondenz von Marquis de Sade und Nietzsche inszenierte. Die Entdeckung von Hans-Jürgen Syberberg brachte ihn zum Film und zum Studium an der Pariser Fémis (1986–1990). Er drehte zuerst drei Kurzfilme, *La mémoire de l'ange*, *Avant après* und *Les choses rouges*, die bereits einen typischen Stil und Diskurs aufweisen und auf der Kunst der Fragmentverwertung, der Abkoppelung von Bild und Ton und der Bezugnahme auf Kindheit, Recht und Geschichte beruhen. Mit 35 Jahren drehte er *Drancy Avenir*, seinen ersten Spielfilm. *Is Dead (Portrait incomplet de Gertrude Stein)* wurde im Jahr 2000 auf France 3 ausgestrahlt. Mit *Disneyland – Mon vieux pays natal* verwandelte er einen Auftrag von ARTE in einen ungewöhnlichen Dokumentarfilm. Es folgten zwei experimentelle fiktionale Werke: *Adieu* (2003) und *Parc* (2008). In *Diane Wellington* (2010) und später *Poussières d'Amérique* bediente er sich anonymen Internet-Bilder aus Amerika. Zurzeit arbeitet er an einem neuen Spielfilm, *Michael Kohlhaas*.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

Arnaud des Pallières was born in 1961 into a conservative Catholic family. Passionate about literature and theatre, he first founded a company which staged the correspondence of the Marquis de Sade and of Nietzsche. The influence of Hans-Jürgen Syberberg aroused his interest in cinema, which he studied at La Fémis (French State film school) from 1986 to 1990. He then made three short films, *La mémoire de l'ange*, *Avant après* and *Les choses rouges*, which already exhibited a very personal style and discourse, based on the art of the fragment, disconnection between image and sound, the importance of childhood, law and history. He was 35 when he made his first full-length feature, *Drancy Avenir. Is Dead (Portrait incomplet de Gertrude Stein)* was broadcast by France 3 in 2000. He next transformed a commission from the ARTE channel into a documentary UFO, *Disneyland – Mon vieux pays natal*, and this was followed by two experimental fiction films, *Adieu* (2003) and *Parc* (2008). He then set to work on a collection of anonymous American images found on the Internet, distilling them first into *Diane Wellington* (2010), then *Poussières d'Amérique*. He is currently completing another "fictional work", *Michael Kohlhaas*.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

LA VOIX DES PARIAS

LE CINÉMA D'ARNAUD DES PALLIÈRES

DEPUIS SES PREMIERS GESTES DE CINÉMA AU DÉBUT DES ANNÉES 1990, ARNAUD DES PALLIÈRES A SOUVENT ÉTÉ AFFUBLÉ D'UNE COTTE DE MAILLES MAL TAILLÉE: CELLE D'UN DUR À CUIRE, D'UN «TERRORISTE» SOLITAIRE ET ABSCONS QUI PRATIQUERAIT LA DIALECTIQUE DES «BLOCS DE MOUVEMENTS-DURÉE»¹ COMME UN ART CONJUGUANT STYLISATION EXTRÊME ET DISCOURS POLITIQUE. TCHEKHOV – AUTRE GRAND STYLISTE – NE DÉFINISSAIT-IL PAS LE RÔLE DE L'ARTISTE COMME CELUI QUI DOIT CHERCHER «LA REPRÉSENTATION APPROPRIÉE D'UN PROBLÈME»?

Alors où est-il, le problème, pour ce cinéaste dont la liberté consiste à pouvoir choisir pour chaque récit, une forme singulière, nécessairement impure – parce qu'il s'agit à chaque fois de comprendre la complexité du simple fait de vivre? Sans doute de la difficulté à l'étiqueter. Pas de code barre disponible pour cet auteur «hors caste» dont l'œuvre campe à la croisée de l'essai, du documentaire et de la fiction expérimentale. En effet, chaque film de des Pallières est une expérience, parfois déroutante, mais dont la dynamique formelle vibre avec une pulsation familière pourtant sans cesse renouvelée. L'expérimentation pour ce cinéaste exigeant consiste précisément à faire du cinéma un terrain de jeux – et de je –, où s'assemblent en une technique mixte unique, le sonore et le visible; une tentative de retrouver en aiguisant nos sens, nos rêves (et nos cauchemars) d'enfants. «La réalité, c'est ce qui, quand on cesse d'y croire, ne s'en va pas» se dit-il à lui-même, citant Philip K. Dick, quand il s'embarque sur les montagnes russes d'un parc d'attraction (*Disneyland – Mon vieux pays natal*), celui où se pressent chaque année des dizaines de milliers de bambins et d'adultes qui parcourent les rues vides de ce mirage artificiel, véritable cul-de-sac de l'émerveillement: «Les enfants aiment la vie, tout le monde sait cela, mais rien ne les

oblige effectivement à aimer la vie qu'ils ont.» Ou qu'on leur propose.

Aller voir, éprouver. La figure de l'enfant irrigue tout le cinéma de des Pallières, qu'il soit l'élève d'une classe de banlieue déshéritée ou résident d'une «gated community». L'enfant est le «voyant» par excellence, celui qui contient en lui la possibilité d'un mouvement et d'une action (Hannah Arendt). Il est le dépo-

la dissolution des corps, de leur chute dans des espaces qui les soustraient du monde (des puissants), voilà un autre problème que ce cinéma affronte: Jonas/Ismaël (Mohamed Rouabhi), le héros d'*Adieu*, clandestin fuyant la guerre civile algérienne, se fait prophète et nous avertit (en s'adressant à sa fille) que, peut-être, dans un avenir lointain, «lorsqu'il n'y aura plus de zones

CHAQUE FILM DE DES PALLIÈRES EST UNE EXPÉRIENCE PARFOIS DÉROUTANTE, MAIS DONT LA DYNAMIQUE FORMELLE VIBRE AVEC UNE PULSATION FAMILIÈRE POURTANT SANS CESSER RENOUVELÉE.

sitaire d'un «héritage sans testament» comme aurait dit le poète, et représente le cœur du problème: celui qui vit dans le pur présent, hanté par le passé et menacé par le chaos du futur. Une figure crucifiée par l'utilitarisme du monde désenchanté des adultes, qu'il s'appelle Tonio (*Les choses rouges*) ou Tony Clou, l'adolescent qui embrase *Parc*. On a parfois reproché au cinéma de des Pallières sa désincarnation, sa froideur. Rien n'est moins sûr. La question de

d'attente dans les aéroports internationaux, ni de camps gardés par des policiers armés de mitraillettes, le rituel et la forme de ta chute seront rendus publics (...) et l'on apprendra que tu n'as porté tort à personne, que tu n'a rien fait en réalité, sauf d'attirer notre curiosité. La vérité, essentielle, est que malgré le grand nombre que tu représentes, tu ne comptes pas. Il faut que tu disparaisses.» Comme l'ouvrier qui pédale sur la marche funèbre de l'Internationale

Note 1: Définition (possible) du cinéma donnée par Gilles Deleuze lors de sa conférence «Qu'est-ce que l'acte de création?» dans les locaux de la Fémis au printemps 1987, captée par des Pallières avant d'être dépossédée de ce matériau par un maquignonnage dont les écoles de cinéma si prestigieuses soient-elles ont le secret.



– geste héroïque dérisoire (*Les choses rouges*) –, ou les habitants de la « cité de la muette », dont l'édification cristallise l'ironique passage de témoin, sous silence, une transmission aux nouveaux damnés de la terre d'un espace concentrationnaire (*Drancy Avenir*). Or le cinéma de des Pallières veut résister à l'effacement des traces. Chez lui, cette résistance passe par la parole. Les voix

les écouter au coin du feu. Des voix qui sont celles des fables cruelles et des mythes du pays perdu de l'enfance. Leur musique n'a de cesse de narrer notre histoire, de faire surgir devant nous « l'image du passé unique, irremplaçable, qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle ». Comme l'affirme l'historien de *Drancy Avenir*, la mémoire de l'exter-

mination ne peut en aucun cas être de l'ordre du souvenir, mais un travail sur le présent. Jean Cayrol, à la fin de *Nuit et brouillard*, le rappelait également. Les espaces concentrationnaires ne disparaîtront pas en sanctuarisant les ruines. Ils resurgiront si la brèche entre le passé (l'histoire) et le présent (ce qui est train d'advenir) s'élargit dans l'oubli d'un constat: toute civilisation produit nécessairement ses barbares, donc des dispositifs de déshumanisation pour les parias, qui restent de l'autre côté, éternels étrangers condamnés à l'errance, inassimilables dans les représentations

admisses et fabriquées par une communauté politique à différents moments de son histoire. L'espace délimite un territoire, un dedans et un dehors. Chez des Pallières, le cadre et l'image sont du domaine du dehors, désignent l'étrangeté et l'arbitraire de la perception. Ce que je vois n'est qu'une surface plane, que les voix et plus largement les sons viennent fissurer, creuser, rendre labile. Il y a « l'avant » de ce qui est primitivement capté par l'objectif de la caméra, la scène, le tournage. Et il y a « l'après », l'atelier démiurgique, la forge, le banc de montage que le cinéaste occupe seul (alors que le tournage est toujours un acte collectif), à tout refondre dans une forme cohérente: « C'est le lieu où je suis maître du temps, où je retrouve une lenteur qui me convient, où s'imprime précisément un rythme, quelque chose de très intime ». Car des Pallières monte de concert l'image et le son, comme une seule et même matière à partir de laquelle il faut opérer une disjonction. La partition sonore joue contre l'ambiguïté de ce qui nous est immédiatement accessible par le regard. Il s'agit ainsi de donner droit de cité aux voix des parias afin de troubler le flot du visible dont la transparence est suspecte. La voix du paria vient interférer, elle interprète l'image comme on le ferait d'un rêve, en épuise

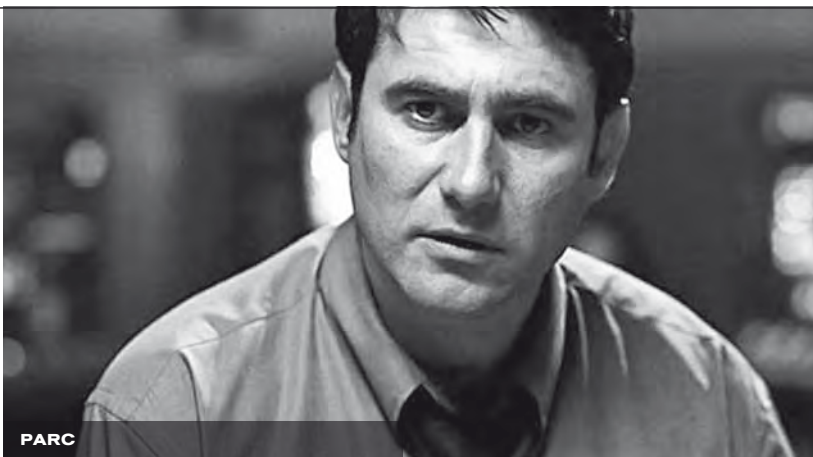
le sens, le transforme. Elle se grave au fond de nous comme un contre-champ permanent qui nous permet de sentir comment d'une « innocente » chaîne d'assemblage (*Adieu*) sortira le camion-baleine qui engloutira Jonas/Ismaël; ou à quel point la résidence du Parc n'est qu'une illusion nourrie par des sons faussement naturels, lesquels désignent cet espace comme un « état de nature » dans sa dimension proprement politique, puisqu'il y a le hors-champ du grand incendie qui gronde au loin, dont les échos contaminent cette communauté d'égaux attendant une « crucifixion » pour se réveiller. Celle du fils, fût-ce dans l'alliance – somme toute trop humaine – d'Eros et Thanatos, qui éclate par exemple, quand le couple Clou saisi dans la crudité de leur jouissance (les corps en transe cloués l'un à l'autre, et dont l'union charnelle forme une croix), tandis que leur fils devient la victime émissaire, censée purger le corps social dont il est issu, de la violence latente qui le mine – référence indirecte à l'essai de René Girard, « La violence et le sacré ».

De même pour Gertrude Stein (*Is Dead...*), autre figure identificatoire possible du paria, des Pallières écrit « pour [lui-même] et des inconnus » en abordant des territoires jusqu'alors inexplorés. Expérimenter encore, dans son avant-dernier projet comprenant le

CHEZ DES PALLIÈRES, LA PARTITION SONORE JOUE CONTRE L'AMBIGUÏTÉ DE CE QUI NOUS EST IMMÉDIATEMENT ACCESSIBLE PAR LE REGARD.

off, polyphoniques, ne sont autres que les incarnations multiples de ce qui fait pièce à l'oubli. Et quoi de plus incarné, finalement, qu'une voix, vibration originelle, notre premier acte de présence au monde: un cri. Soigneusement choisies, tantôt féminines, tantôt masculines (Michael Lonsdale, Micheline Dax, Hanns Zischler, Aude Amiot, Jean-Paul Roussillon...), ces voix, par leur douceur presque caressante, portent des récits qui ne leur appartiennent pas (Kafka, Conrad, Benjamin, Antelme, Saint-Augustin, Cadiot, Stein...), mais dont elles sont les chantres, nous invitant à

mination ne peut en aucun cas être de l'ordre du souvenir, mais un travail sur le présent. Jean Cayrol, à la fin de *Nuit et brouillard*, le rappelait également. Les espaces concentrationnaires ne disparaîtront pas en sanctuarisant les ruines. Ils resurgiront si la brèche entre le passé (l'histoire) et le présent (ce qui est train d'advenir) s'élargit dans l'oubli d'un constat: toute civilisation produit nécessairement ses barbares, donc des dispositifs de déshumanisation pour les parias, qui restent de l'autre côté, éternels étrangers condamnés à l'errance, inassimilables dans les représentations



PARC

diptyque *Diane Wellington et Poussières d'Amérique*. Le cinéaste y investit un lieu nouveau, des images vernaculaires états-uniennes anonymes trouvées sur internet, enregistrées entre le début du XX^e siècle et la naissance de la vidéo au tournant des années 1970. Pour la première fois, des Pallières part non plus d'un corpus de textes préexistant à l'acte de filmer, mais d'images qui le touchent et qu'il aurait pu tourner lui-même, qui lui parviennent «comme un présent». Il les «détache» pour les mettre dans un chutier et en faire des films, «tel un sculpteur, à partir d'objets trouvés». Ce faisant, il fait évoluer son «fétiche», la voix-off devenant radicalement intérieure pour le spectateur, puisque ce dernier la déchiffre au même niveau (pour ne pas dire au même plan) que les images. Des Pallières se tourne ainsi «personnellement» (premier carton qui ouvre *Poussières d'Amérique*) vers «le pays le plus important dans l'histoire du monde». Les images travaillent sur l'espace ouvert (la nature luxuriante), tandis que la voix-off/image est celle de l'intime, qui croise les grands («Avec cinquante hommes, nous pourrions les soumettre tous et en faire ce que nous voulons», Christophe Colomb) et les petits récits («ça s'est passé hier à Dayton dans l'Ohio. A 15h30. Horace et Wilbur rentraient de l'école et leur père les attendait sur le seuil de

la porte avec un fusil à la main»). Des Pallières ferraille avec le mythe américain, le «Nouveau Monde», dont le corps social composite, pionnier, s'est cimenté autour d'une violence fondatrice, l'extermination des Amérindiens, les parias américains. Et l'«American way of life» apparaît sous son vrai jour: une gigantesque entreprise de prédation, potentiellement infinie. Dans une interview donnée en 1964 pour la télévision allemande, Hannah Arendt, émigrée aux Etats-Unis depuis la Seconde Guerre mondiale, remarquait: «Je ne crois pas qu'il puisse y avoir quelque processus de pensée que ce soit sans expérience personnelle. Toute chose est repensée: elle pense à la suite de la chose. Je vis dans le monde moderne et bien évidemment [c'est là] que je fais mes expériences. (...). Mais voyez-vous, l'attitude qui se borne à travailler et à consommer est très importante parce qu'elle dessine les contours d'un nouvel acosmisme [au sens de disparition de l'espace politique, NDLR]: savoir quel est le visage du monde n'importe plus à qui que ce soit». A travers sa dense filmographie, Arnaud des Pallières affronte intimement ce dernier problème. Voir le visage du monde actuel, ce qui ne s'en va pas, quand bien même la plupart auraient cessé d'y croire.

EMMANUEL CHICON

DIE STIMME DER PARIAS

DAS KINO VON ARNAUD DES PALLIÈRES

SEIT SEINEN ERSTEN FILMISCHEN GEHVERSUCHEN ANFANG DER 1990ER-JAHRE WURDE ARNAUD DES PALLIÈRES OFT VERKANNT UND ALS «HARTER HUND» ODER SCHWER VERSTÄNDLICHER, ALS EINSAMER «TERRORIST» EINGESTUFT, DER DIE DIALEKTIK DER «BLOCS DE MOUVEMENTS-DURÉE»¹ ZU EINER KUNSTFORM ERHOB, DIE EXTREME STILISIERUNG MIT POLITISCHEM DISKURS VERBAND. DOCH HATTE NICHT SCHON TSCHECHOW, EIN WEITERER GROSSER STILEXPORTE, DIE AUFGABE DES KÜNSTLERS ALS DIE SUCHE NACH DER «GEEIGNETEN DARSTELLUNG EINES PROBLEMS» DEFINIERT?

Wo also liegt das Problem bei diesem Filmemacher, der sich die Freiheit nimmt, für jede Geschichte eine andere, einzigartige Form zu wählen, die per se unrein ist, weil es stets um das Verständnis der Komplexität des Lebens an sich geht? Dieser Autor «ohne Kaste» lässt sich nicht einordnen. Sein Werk ist irgendwo zwischen Essay, Dokumentarfilm und experimenteller Fiktion angesiedelt. Tatsächlich ist jeder von des Pallières' Filmen ein manchmal verblüffendes Experiment, dessen formale Dynamik jedoch in einem vertrauten Rhythmus pulsiert, der immer wiederkehrt. Für diesen anspruchsvollen Regisseur besteht das Experimentieren darin, den Film in seine persönliche Spielwiese zu verwandeln, auf der das Hör- und Sichtbare zu einer einzigartigen Mischtechnik verschmelzen. Er versucht, durch die Schärfung unserer Sinne die Träume (und Alpträume) unserer Kindheit wiederzufinden. «Die Realität ist das, was nicht verschwindet, wenn man aufhört, daran zu glauben», sagt er zu sich selbst und zitiert dabei Philip K. Dick in der Achterbahn eines Freizeitparks (in *Disneyland – Mon vieux pays natal*), wo sich jedes Jahr Zehntausende Kinder und Erwachsene drängen und durch die leeren Strassen einer künstlichen Fata Morgana ziehen, in denen einem jedes spontane Staunen abhandenkommt:

«Kinder lieben das Leben, jeder weiss das, aber tatsächlich gibt es nichts, was sie zwingen könnte, ihr eigenes Leben zu lieben». Oder das, welches man ihnen vorsetzt.

Aktiv sehen und erleben... Die Figur des Kindes zieht sich wie ein roter Faden durch des Pallières' Werk, aus armen Vororten genauso wie aus Villenvierteln. Das Kind ist der «Seher» par excellence, der in sich die Möglichkeit einer Bewegung und einer Handlung birgt (nach Hannah Arendt). Es bewahrt, poetisch ausgedrückt, ein «Erbe ohne Testament» und steht für den Kern des Problems: das reine In-der-Gegenwart-Leben, getrieben von der Vergangenheit und bedroht vom Chaos der Zukunft. Die Figur fällt dem Utilitarismus der nüchternen Erwachsenenwelt zum Opfer, wie bei Tonio (*Les choses rouges*) oder bei Tony Clou, dem jugendlichen Hitzkopf in *Parc*.

Man hat den Filmen von des Pallières zuweilen Vergeistigung und Kälte vorgeworfen – weit gefehlt. Die Frage nach der Auflösung der Körper, nach ihrem Fall in Räume, die sie der Welt (der Mächtigen) entziehen, ist ein weiteres Problem, mit dem sich diese Werke auseinandersetzen: Jonas/Ismaël (Mohamed Rouabhi), die Hauptfigur aus *Adieu*, ein illegaler algerischer Bürgerkriegsflüchtling, spricht (gegenüber seiner Tochter) die prophetische

Warnung aus, dass es vielleicht in ferner Zukunft «keine Wartebereiche in den internationalen Flughäfen mehr geben wird, keine von Polizisten mit Maschinengewehren bewachten Lager; das Ritual und die Form deines Sturzes werden veröffentlicht (...) und man wird erfahren, dass Du niemandem geschadet hast, dass Du in Wirklichkeit nichts getan hast, ausser, dass Du unsere Aufmerksamkeit erregt hast. Die Wahrheit ist, dass Du nicht zählst, obwohl es von Deiner Sorte so viele gibt. Du musst verschwinden». Wie der Arbeiter, der zum Trauermarsch der Internationalen in die Pedale tritt – heroisch und sinnlos zugleich (*Les choses rouges*) – oder die Bewohner der «Cité de la Muette», deren Bau die stumme Übertragung eines Konzentrationslagers auf die neuen «Verdamnten dieser Erde» (*Drancy Avenir*) zu symbolisieren scheint. Des Pallières' Filme wollen verhindern, dass Spuren verschwinden – durch Widerstand mit Worten. Die polyphonen Off-Stimmen sind nichts anderes als die vielfache Verkörperung derer, die wir nicht vergessen sollen. Was schliesslich könnte körperlicher sein als eine Stimme mit ihrem unverkennbaren Timbre? Der Schrei ist unsere erste Tat auf Erden. Die sorgfältig ausgewählten Männer- und Frauenstimmen (Michael Lonsdale, Micheline Dax, Hanns Zischler, Aude Amiot, Jean-Paul Roussillon

Fussnote 1: (Mögliche) Definition des Films von Gilles Deleuze, die er im Frühjahr 1987 auf seiner Konferenz «Was ist ein schöpferischer Akt?» in den Räumlichkeiten der Fémis erläuterte. Des Pallières nahm die Konferenz auf, ging des Materials aber durch einen mysteriösen «Kuhhandel» verlustig, dessen Geheimnis auch noch so prestigeträchtige Filmhochschulen für sich behalten.



etc.), schmeicheln sich sanft ein, rezipieren jedoch Fremdes (Kafka, Conrad, Benjamin, Antelme, Saint-Augustin, Cadiot, Stein usw.) und fordern uns auf, ihnen an einem ruhigen Ort zuzuhören. Manche Stimmen stammen aus grausamen Fabeln und Mythen aus der verlorenen Welt der Kindheit. Ihr Timbre erzählt unermüdlich unsere Geschichte und lässt vor unserem geistigen Auge «das Bild jener unvergleichlichen und unersetzlichen Vergangenheit wieder-auferstehen, die jedes Mal verschwindet, wenn eine Gegenwart ihrem Blick nicht standhalten und sich nicht in ihr wiedererkennen kann». Wie der Historiker in *Drancy Avenir* bestätigt, ist das Gedenken an den Holocaust nicht Erinnerung, sondern Arbeit (an) der Gegenwart. Am Ende von *Nuit et brouillard* bestätigte dies auch Jean Cayrol. Die Konzentrationslager verschwinden nicht, wenn man ihre Ruinen heiligspricht. Sie werden wiederkehren, wenn die Kluft zwischen Vergangenheit (der Geschichte) und Gegenwart (des Geschehens) immer grösser wird, weil man eines vergessen hat: Jede Zivilisation bringt zwangsläufig ihre Barbaren hervor, und damit auch Instrumente zur Entmenschlichung von Parias, die «ausen vor» bleiben und verdammt sind, als ewige Fremde durch die Welt zu irren, ohne in die Gemeinschaften integriert zu werden, die solche

Aussenseiter stetig hervorbringen. Ein Raum steckt ein Territorium ab, es gibt ein Drinnen und ein Draussen. Bei des Pallières gehören Rahmen und Bild zum «Draussen», weil sie die Absonderlichkeit und Zweideutigkeit der Wahrnehmung wiedergeben. Was ich sehe, ist nur die glatte Oberfläche, die erst durch die Stimmen im weiteren Sinne rissig, uneben und anfällig wird. Es gibt das «Vorher», das vom Objektiv grob eingefangen wird, die Szene, den Dreh. Und es gibt das «Nachher», Gottvaters Werkstatt, die Schmiede, die Schnittbank, die der Filmemacher sich selbst vorbehält (während ein Dreh immer Teamarbeit ist), um alles in eine kohärente Form zu bringen: «An diesem Ort bin ich Herr der Zeit, hier finde ich eine Ruhe, die mir gefällt, genau hier entsteht mein Rhythmus, etwas sehr Persönliches». Denn des Pallières schneidet Bild und Ton zusammen, als wären sie ein- und dasselbe Material, das man auseinandersortieren muss. Die Tonspuraufteilung bekämpft die Mehrdeutigkeit dessen, was uns das Bild direkt zugänglich macht. So erhalten auch die Stimmen der Parias ihre Daseinsberechtigung: Sie stören den Fluss des Sichtbaren und seiner suspekten Transparenz. Die Stimme des Paria kann eingreifen, sie interpretiert das Bild, wie man einen Traum interpretiert, indem sie seinen Sinn ausschöpft

und verwandelt. Sie prägt sich tief ein, wie ein permanenter Gegenschuss, der uns fühlen lässt, wie aus einer «harmlosen» Montagestrasse (*Adieu*) der LKW bzw. Wal herauskommt, der Jonas/Ismaël verschlingen wird. Oder der uns zeigt, wie weit die Villa in *Parc* nur eine Illusion ist, die durch vermeintlich natürliche Töne genährt wird, die diesen Raum als «Naturzustand» in

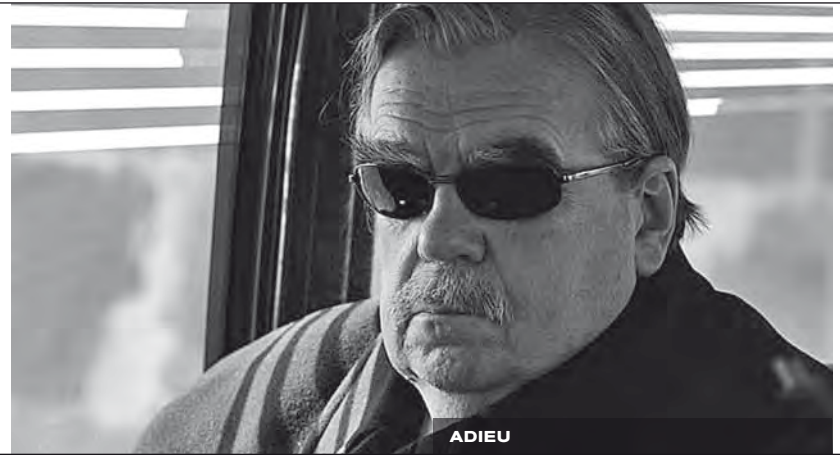
die Form eines Kreuzes hat), während ihr Sohn zum Opfer und Boten der latenten Gewalt wird, die diesen «sozialen Körper» unterminiert, denn der Sohn soll diesen Körper, dem er entsprungen ist, säubern (indirekte Anspielung an den Essay «La violence et le sacré» von René Girard).

Auch für Gertrude Stein (*Is Dead...*), eine andere mögliche Identifikations-

JEDER VON DES PALLIÈRES' FILMEN IST EIN MANCHMAL VERBLÜFFENDES EXPERIMENT, DESSEN FORMALE DYNAMIK JEDOCH IN EINEM VERTRAUTEN RHYTHMUS PULSIERT, DER IMMER WIEDERKEHRT.

seiner eigentlichen politischen Dimension beschreiben, zumal in der Ferne das Voice-over des grossen Brandes grummelt. Sein Echo kontaminiert diese Gemeinschaft der Gleichen, die auf eine «Kreuzigung» warten, die sie wieder wachrüttelt. Etwa die des Sohnes, in einer – insgesamt allzu menschlichen – Verbindung von Liebe und Tod, die z. B. auseinanderbricht, als das Clou-Paar in seiner ganzen rohen Lust gezeigt wird (Körper in Trance, eng aneinander gepresst, deren fleischliche Vereinigung

figur des Paria, schreibt Pallières «für [ihn selbst] und Unbekannte», und betritt damit Neuland. Sein vorletztes Projekt mit dem Diptychon Diane Wellington und *Poussières d'Amérique* war ebenfalls ein Experiment. Der Regisseur erschliesst sich hier einen neuen Ort, verwendet anonyme Bilder von US-Bürgern aus dem Internet, die zwischen der Entstehung der Videokunst in den 1970er-Jahren und dem Beginn des neuen Jahrtausends aufgenommen wurden. Erstmals verwandelt er nicht



mehr einen vorhandenen Textkorpus in Filme, sondern Bilder, die ihn berühren und die er selbst hätte drehen können, die ihm «wie eine Gegenwart» vorkommen. Er «löst sie ab», um sie in einem Album zu sammeln und daraus Filme zu machen, «wie es ein Bildhauer mit Fundstücken macht». Dabei entwickelt er seinen «Fetisch», die Off-Stimme, die der Zuschauer radikal verinnerlicht, weil

15.30 Uhr. Horace und Wilbur kamen aus der Schule, und ihr Vater erwartete sie an der Türschwelle mit einem Gewehr in der Hand»). Des Pallières kämpft mit dem amerikanischen Mythos von der «Neuen Welt». Die Entstehung dieser zusammengewürfelten Gesellschaft von Pionieren wurde durch die Gewalt zementiert, die die Ausrottung der Indianer, der amerikanischen Parias, mit sich

(...). Sehen Sie, die Sache mit dem nur noch Arbeiten und Konsumieren, die ist deshalb so wichtig, weil sich darin wieder eine Weltlosigkeit konturiert. [im Sinne des Verschwindens des «Raums, in dem Politik entsteht», Anm. d. Red.]: Es liegt einem nichts mehr daran, wie die Welt aussieht.» Mit seiner dichten Filmografie setzt sich Arnaud des Pallières auf sehr persönliche Weise mit eben diesem Problem auseinander. Er zeigt das Gesicht der heutigen Welt, die da ist und nicht verschwindet, obwohl die meisten Menschen aufgehört haben, an sie zu glauben.

EMMANUEL CHICON
Übersetzung BMP Translations

BEI DES PALLIÈRES BEKÄMPFT DIE TONSPURAUFTeilUNG DIE MEHRDEUTIGKEIT DESSEN, WAS UNS DAS BILD DIREKT ZUGÄNGLICH MACHT.

er sie auf derselben Ebene entschlüsselt wie die Bilder. So wendet sich des Pallières «persönlich» (erster Texteinschub zur Eröffnung von *Poussières d'Amérique*) an «das wichtigste Land in der Geschichte der Welt». Die Bilder bearbeiten den offenen Raum (üppige Natur), während die Off-Stimme/Bild das intime Element ist, das die grosse Geschichte («Mit 50 Männern könnten wir sie alle unterwerfen und mit ihnen alles machen, was wir wollen», Christoph Kolumbus) und die kleinen Anekdoten erzählt («Gestern in Dayton, Ohio,

brachte. Der «American Way of Life» zeigt sein wahres Gesicht: das eines gigantischen, potentiell nie endenden Beutezugs. In einem Interview mit dem deutschen Fernsehen (1964) bemerkte die nach dem zweiten Weltkrieg in die USA emigrierte Hannah Arendt: «Ich glaube nicht, dass es irgendeinen Denkvorgang gibt, der ohne persönliche Erfahrung möglich ist. Alles Denken ist Nachdenken, der Sache nachdenken. Nicht? Ich lebe in der modernen Welt, und selbstverständlich habe ich in der modernen Welt meine Erfahrungen.

THE VOICE OF THE PARIIAHS

THE CINEMA OF ARNAUD DES PALLIÈRES

SINCE TAKING HIS FIRST STEPS IN FILMMAKING IN THE EARLY 1990S, ARNAUD DE PALLIÈRES HAS OFTEN BEEN MADE TO WEAR AN ILL-FITTING SUIT OF ARMOUR. HE HAS BEEN REPRESENTED AS A TOUGH-NUT-TO-CRACK, A SOLITARY AND ABSTRUSE 'TERRORIST' PRACTISING THE DIALECTICS OF 'DURATION-MOVEMENT BLOCKS'¹, AN ART COMBINING EXTREME STYLIZATION AND POLITICAL DISCOURSE. DID NOT CHEKOV, ANOTHER GREAT STYLIST, DEFINE THE ROLE OF THE ARTIST AS A QUEST FOR "THE APPROPRIATE REPRESENTATION OF A PROBLEM"?

What, then, is the problem with this filmmaker whose freedom consists in being able to choose a singular – and necessarily impure – form for each story, because the challenge each time is to understand the complexity of the simple fact of living? He is undoubtedly difficult to label. No bar code for this “caste-less” author, whose work hovers at the meeting point of essay, documentary and experimental fiction. Each of Arnaud des Pallières’ films is in fact an experiment, sometimes disconcerting, but with a formal dynamic that throbs with a “heartbeat” familiar yet constantly renewed. Experimentation, for this demanding filmmaker, consists in making cinema a playing field where sight and sound are brought together in a unique mixed technique; an attempt to rediscover our childhood dreams (and nightmares) by sharpening our senses. “Reality is what remains when you stop believing in it”, he says to himself, quoting Philip K. Dick, when he climbs aboard the roller coaster at a theme park (*Disneyland – Mon vieux pays natal*), a place crawling each year with tens of thousands of children and adults, who roam the empty streets of this artificial mirage, a real dead-end where the sense of wonder is concerned: “Children love life, as everyone knows, but nothing obliges them to love the one that is offered them.”

Go and see, find out. The figure of the child runs through all of des Pallières’s films, whether school pupil on a sink estate or resident of a gated community. The child is the “seer” par excellence, containing within himself the possibility of movement and action (Hannah Arendt). He is the repository of an “unwilled legacy”, as the poet might have said, and represents the heart of

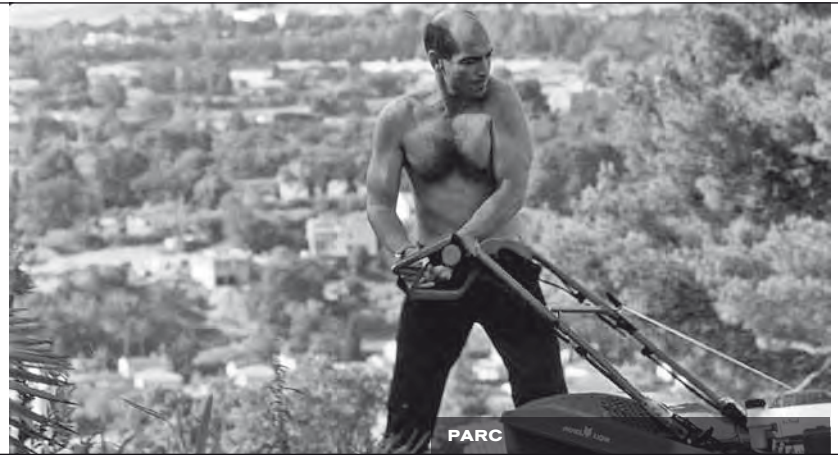
issue he tackles is that of the dissolution of bodies, their fall into spaces which remove them from the world (of the powerful): Jonas/Ismaël (Mohamed Rouabhi), the hero of *Adieu*, an illegal immigrant fleeing the Algerian civil war, turns into a prophet and (addressing his daughter) warns us that, perhaps, in the distant future, “when there will no longer be waiting areas at interna-

EACH OF ARNAUD DES PALLIÈRES’ FILMS IS AN EXPERIMENT SOMETIMES DISCONCERTING, BUT WITH A FORMAL DYNAMIC THAT THROBS WITH A “HEARTBEAT” FAMILIAR YET CONSTANTLY RENEWED.

the problem: the one who lives in the pure present, haunted by the past and threatened by future chaos. A figure crucified by the utilitarianism of the world of disenchanted adults, whether his name is Tonio (*Les choses rouges*) or Tony Clou, the adolescent who lights up *Parc*. Des Pallières has sometimes been reproached for his ‘disincarnate’ approach, his coldness. Nothing could be further from the truth. For another

tional airports, nor camps guarded by policemen with sub-machine guns, the ritual and form of your fall will be made public (...) and people will learn that you did no harm to anyone, in fact you did nothing, except attract our curiosity. The essential truth is that, despite the large number you represent, you do not count. You are fated to disappear.” Like the worker who pedals his bicycle to the ‘marche funèbre’ of the Internationale – a futile heroic gesture (*Les chose*

Note 1: (Possible) definition of cinema given by Gilles Deleuze during his lecture “What is the act of creation?” delivered on La Fémis premises in the spring of 1987. His talk was filmed by des Pallières, but the material was subsequently confiscated in an act of skulduggery with which all film schools, however prestigious, are sadly familiar.



rouges) –, or the inhabitants of the Cité de la Muette, the construction of which ironically crystallizes the passing over in silence of the witness of history, the transmitting of a concentration camp to the new 'damnés de la terre' (*Drancy Avenir*). The fact is that in his films des Pallières seeks to resist the erasure of signs from the past. In his case, this resistance is a matter of words. The

IN DES PALLIÈRES' FILMS, THE SOUND TRACK PLAYS AGAINST THE AMBIGUITY OF WHAT IS IMMEDIATELY ACCESSIBLE TO US BY SIGHT.

polyphonic voices-off are no less than multiple incarnations intended to thwart oblivion. And what could be more incarnate, after all, than a voice, the original vibration, the first sign of our presence in the world: a cry. Chosen with care, these voices, both male and female (Michael Lonsdale, Micheline Dax, Hanns Zischler, Aude Amiot, Jean-Paul Roussillon...), by their almost caressing gentleness, convey stories that are not in fact theirs (Kafka, Conrad, Benjamin, Antelme, St. Augustine, Cadiot, Stein...), but of which they are the tellers, inviting us to sit and listen by the fireside. The voices of the cruel fables and myths

of the lost country of childhood. Their music has never stopped telling our story, resurrecting before us the "image of the unique, irreplaceable past, which fades away with each present that has not been able to recognize itself as targeted by it". As the historian of *Drancy Avenir* remarks, remembrance of the extermination cannot in any case be of the order of memory, but has to be

worked on in the present. Jean Cayrol, at the end of *Nuit et brouillard*, pointed this out, too. The concentration camps will not be made to disappear by turning the ruins into sanctuaries. They will rise again if the gap between past (history) and present (what is happening now) widens as one fact is forgotten: all civilizations necessarily produce barbarians, and therefore systems for dehumanizing the pariahs, who remain on the other side, eternal outsiders condemned to wander, inassimilable into the representations permitted and manufactured by a political community at different moments of its history.

Space delimits a territory, creating an inside and an outside. With des Pallières, the frame and the image belong to the outside, denoting strangeness and the arbitrariness of perception. All I see is a flat surface, which voices – and more generally sounds – crack, dig into, make open to change. There is the 'before' of what is primitively captured by the camera lens, the setting, the shooting. And there is the 'after', the master's workshop, the forge, the editing bench which the filmmaker alone occupies (whereas the filming is always a collective act), recasting everything into a coherent form: "It is the place where I am the master of time, where I find the slow pace that suits me, where a rhythm is imparted, something very intimate". For des Pallières edits image and sound together, a single raw material from which he has to engineer a disjunction. The sound track plays against the ambiguity of what is immediately accessible to us by sight. This is a way of giving space to the voices of the pariahs, disturbing the flow of the visible, the transparency of which is suspect. The voice of the pariah breaks in, interprets the image as one would a dream, exhausts its meaning, transforms it. It is engraved deep inside us like a permanent reverse angle shot which enables us to feel how the whale-truck which swallows Jonas/Ismaël will emerge from an 'innocent'

assembly line (*Adieu*); or to what extent the residence in *Parc* is merely an illusion fed by falsely natural sounds which designate this space as a 'state of nature' in its purely political dimension, since off screen there is the great fire grumbling in the distance, the echoes of which contaminate this community of equals awaiting a 'crucifixion' that will make them wake up – that of the son, albeit in the all-too-human alliance between Eros and Thanatos, which breaks out, for example, when the Clou parents are caught in the rawness of their pleasure (bodies in trance 'nailed' one to the other in carnal union, forming a cross). Meanwhile, their son becomes the scapegoat, supposedly purging the social fabric that has given him birth of the latent violence that undermines it – a direct reference to René Girard's essay, "La violence et le sacré". Similarly, with reference to Gertrude Stein (*Is Dead...*), another possible pariah figure, des Pallières writes "for [himself] and persons unknown", entering into hitherto unexplored territory. He experiments again in his last-but-one project, a diptych comprising *Diane Wellington* and *Poussières d'Amérique*, in which the filmmaker moves onto new ground: anonymous American images found on the Internet, taken between the start of the 20th century and the birth of home-movies in the early 1970s.



For the first time, des Pallières' starting point is not a corpus of texts already in existence before any film is shot, but images which move him and which he might have shot himself, received by him "as a gift". He 'detaches' them in order to put them in a bin and make films of them, "like a sculptor working with 'objets trouvés'". In doing so, he develops his 'fetish', the voice-off becoming radically internalized for the viewer, as the latter deciphers it at the same level (not to say on the same plane) as the images. Des Pallières thus turns "personally" (opening card of *Poussières d'Amérique*) towards "the most important country in the history of the world". The images work on open space (the luxuriant natural world), while the voice-off/image is that of intimacy, cutting across the big stories ("With fifty men, we shall be able to subjugate them all and do what we want with them", Christopher Columbus), and the minor ones ("This happened yesterday in Dayton, Ohio. At 3:30 p.m. Horace and Wilbur were coming home from school and their father was waiting for them on the doorstep gun in hand"). Des Pallières challenges the great American myth, the 'New World', whose composite, pioneering social fabric has been founded on the violence of the extermination of the Indians, America's pariahs. And the American way of life is

shown in its true light: a gigantic exercise in predation, potentially infinite. In an interview given in 1964 on German television, Hannah Arendt, who emigrated to America during the Second World War, remarked: "I do not believe there can be any thought process whatsoever without personal experience. Everything is re-thought: thought out following the thing itself. I live in the modern world and, obviously, [it is there] that I experience things. (...). But, you see, the attitude of limiting oneself to working and consuming is very important because it draws the outlines of a new acosmism [meaning the disappearance of political space – Ed.]: knowing the face of the world no longer matters to anyone." Through the density of his filmmaking, Arnaud des Pallières faces up to this problem. Observing the face of the modern world, what remains, even when most people have stopped believing in it.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

POURQUOI FAIRE CE QU'ON PEUT FAIRE ?

ENTRETIEN AVEC ARNAUD DES PALLIÈRES

CE QUI NOUS INTÉRESSE AVANT TOUT DANS VOTRE TRAVAIL, C'EST QU'AU FOND, VOUS ÊTES UN EXPÉRIMENTATEUR...

JE VIENS DE TOURNER MON QUATRIÈME LONG MÉTRAGE ET J'AI L'IMPRESSION DE NE TOUJOURS PAS SAVOIR FAIRE UN FILM. UNE PHRASE DE GERTRUDE STEIN INSPIRE MON TRAVAIL : « SI ON PEUT LE FAIRE, POURQUOI LE FAIRE ? » CERTAINS CINÉASTES FONT TOUJOURS LE MÊME FILM, APPROFONDISSENT QUELQUE CHOSE. JE ME SENS PLUS PROCHE DE QUELQU'UN COMME STEIN QUI ÉCRIVAIT DES TEXTES POUR ENFANTS, DES OPÉRAS, DE LA POÉSIE, DES ROMANS, UNE AUTOBIOGRAPHIE... ELLE A VOULU TOUT TRAVERSER, PEUT-ÊTRE POUR ÉPROUVER À QUEL POINT ELLE POUVAIT RESTER ELLE-MÊME À TRAVERS CES DIFFÉRENTS EXERCICES. A MA MANIÈRE, MODESTEMENT, J'ESSAIE MOI AUSSI DE NE PAS ALLER DANS UNE DIRECTION QUE J'AURAIS DÉJÀ EMPRUNTÉE AUPARAVANT... JE PRÉFÈRE EXPÉRIMENTER.

Vous venez du théâtre, or on dit souvent, quand on est metteur en scène, qu'on « monte » une pièce. Il nous semble que vous vous êtes approprié votre désir de cinéma, moins par le fait de vous saisir d'une caméra, que dans le travail de montage...

L'opération principale du cinéma, pour moi, a longtemps été le montage. Contrairement à d'autres pour qui c'est le tournage. Le tournage me paraissait ressembler plus au théâtre. Le montage étant à la croisée de mon goût pour la musique, la poésie, la littérature, la solitude, les objets hétérogènes... C'est le lieu où je contrôle à la fois mon temps de travail et le temps de l'œuvre. L'objet commun à tous mes films, c'est le temps. Ce que je fabrique, ce sont des objets de temps.

On est frappé par une certaine unité stylistique dans vos différentes expérimentations, qui semble liée au rythme des images...

C'est étrange parce qu'objectivement, mes films ne se ressemblent pas. Ça doit se faire malgré moi. Dans *Is Dead* (*Portrait incomplet de Gertrude Stein*), la voix de Michael Lonsdale, l'écriture de Stein, le travail sur les vitesses de défilement de la pellicule, en font un film vraiment singulier. *Disneyland – Mon vieux pays natal* est très différent, du fait de ma voix, de la nature vidéo des images,

ainsi que de la bande son totalement électronique... Pourtant, quelque chose de familier, probablement de l'ordre d'un rythme intime, traverse ces deux films et les fait paraître proches. On me dit au fond que c'est le cas de tous mes autres films. Je serais bien incapable de dire comment c'est possible. C'est à peine si j'en suis conscient.

En même temps, dans vos films le rythme souligne souvent une rupture de continuité entre ce qui est montré et ce qui est dit. Par exemple, dans *Is Dead*..., la séquence de l'homme qui creuse une tombe est filmée en accéléré, tandis que les mots sont prononcés avec une certaine lenteur... Comment articulez-vous le montage image avec le montage des sons et des voix ?

Mais je trouve absurde de parler de montage image et de montage son ! L'image et le son, c'est une seule et même matière. Je les monte en même temps. J'ai toujours lutté contre cette idée qu'on montait l'image d'un côté et le son de l'autre, ou l'image d'abord et le son ensuite. Cette dichotomie donne des films où image et son rejouent indéfiniment la même partition, et ne produisent rien dans leur rapport. Dans mes films, image et son correspondent en permanence, mais au sens propre : ils entretiennent une correspondance. Une

espèce de jeu, d'aller-retour permanent. Ils correspondent, à mon avis, plus que dans d'autres films où ils se ressemblent et sont en miroir. J'aime aussi inverser leur rapport, que le son soit le lieu de la narration et que l'image accompagne. Ce que j'ai fait dans *Drancy Avenir*.

Comment en êtes-vous venu à collaborer avec Martin Wheeler, musicien qui est devenu pour vous un véritable complice ?

Faisant des films à faibles coûts, je pensais, pour l'avoir vu et aimé dans un certain cinéma américain, que j'aurais la possibilité d'accroître la puissance de feu de mon travail grâce au son, sans beaucoup d'argent supplémentaire. J'avais aussi l'intuition qu'en travaillant avec Martin Wheeler, j'étendrais le domaine de la maîtrise des émotions du spectateur, auquel je voulais faire vivre une expérience physique. Ça s'est opéré sur un film – *Disneyland*... – pour lequel je ne pouvais utiliser, pour des raisons de droits d'auteur, le vrai son documentaire du lieu Disneyland Paris. Je me suis tourné vers ce compositeur en lui disant : bon, alors on va tout créer, tout sera artificiel, puisque il s'agit d'un lieu artificiel. C'était démiurgique et enivrant. D'ailleurs l'ivresse, ou plus exactement l'hypnose, est un peu le principe du film : tenir le spectateur en état d'hypnose auditive et visuelle. J'ai



DISNEYLAND – MON VIEUX PAYS NATAL

tenté de perpétuer ça dans *Adieu, dans Parc...* Aujourd'hui, j'en ai peut-être fini avec ce principe! (Rires!)

Quand vous travaillez avec des acteurs, on dirait que vous les utilisez presque comme des éléments de réel dans la fiction: ce sont à la fois des personnages dans le récit, et des corps, des voix. En fait, vous rejoignez de manière exemplaire ce que disait Godard quand il parlait de la fiction comme d'un documentaire sur les acteurs au travail. Vos choix de comédiens sont très précis: comment vous y prenez-vous? Et que leur demandez-vous?

C'est toujours compliqué pour moi de choisir des acteurs. Ça me prend un temps insensé. J'engage un acteur parce qu'il me paraît proche du rôle, puis dans un second temps, je travaille à rapprocher le rôle de l'acteur. Sur *Parc*, j'ai aimé quelque chose chez Jean-Marc Barr et j'ai pensé que le personnage ne serait jamais aussi intéressant que s'il s'inspirait du vrai Jean-Marc dans la vie. Une intuition m'a fait choisir Jean-Marc Barr comme une interprétation possible – il y en aurait d'autres – du personnage de Marteau tel qu'il avait été écrit par John Cheever. Mais au bout d'un moment, la personne réelle m'intéresse plus que le personnage de fiction qu'elle est censée interpréter. Donc en effet, j'arrive dans le domaine

de la fiction avec une sorte d'obsession documentaire. C'est un peu ça, au fond, je fais des documentaires sur les acteurs, je documente les personnages avec ce que je parviens à attraper de la réalité humaine de l'acteur. Je prends aux acteurs ce qu'ils ont de plus vrai... leurs « vraies » émotions, leurs « vrais » corps, leurs « vraies » voix. Inversement, lorsque je fais des films documentaires, je n'ai de cesse d'injecter de la fiction. Peut-être alors que l'endroit où je me situe dans le cinéma, c'est ça. Là. Dans cette... indécision.

Une autre orientation de votre travail a débuté avec la découverte, là encore, de quelque chose que vous ne connaissiez pas, à savoir l'utilisation d'images d'archives prises sur internet (Diane Wellington, Poussières d'Amérique). En quoi cette opération se distingue-t-elle de vos autres films?

Paradoxalement, je ne la vis pas comme un exercice très différent du reste. Un film, c'est avant tout un objet longtemps porté en soi. On finit un jour par le tourner et là, il se passe un tas de choses extérieures plus ou moins difficiles à maîtriser. Pour moi, le tournage est un exercice de désappropriation. Et ma première réaction aux rushes d'un film longtemps rêvé est toujours peu ou prou le rejet. Je me dis que ce n'était pas ça le film, que le personnage ne

devait pas ressembler à ça, la lumière non plus... D'un coup, le film imaginaire se « réduit » à ça: ces plans. C'est trivial. Pas toujours réussi. Il y a des détails, nombreux, issus de cette réalité toujours plus foisonnante et complexe que ce qu'on pouvait imaginer, et auxquels on n'avait pas pensé... Au final, mon rapport avec des images d'archives est plus simple. Je les choisis pour ce qu'elle sont. Pour ce quelque chose en elles que je reconnais. Avec ces images qui me préexistent, et à partir du moment où je les choisis pour en faire la matière de mon film, j'ai probablement un rapport plus intime encore que si je les avais tournées moi-même.

Mais face à ces images, comment s'opère la sélection?

La vie des autres, les œuvres des autres, les films des autres m'intéressent infiniment plus que les miens. Ces archives-là n'échappent pas à la règle. Elles m'émeuvent et me passionnent comme d'autres s'émeuvent et se passionnent à la vue de leurs propres archives personnelles et familiales. Et puis, comparé au cinéma de fiction, je n'ai pas l'impression de faire un travail si différent dans la manière de choisir des plans. Je regarde les plans et je ne dis pas « ah, celui-là est réussi ! », mais « ah, dans celui-là, il se passe quelque chose. » J'ai fait un travail de fourmi,

visionné des milliers d'heures de films et parfois j'entrevois « quelque chose ». Je prenais un plan, je le mettais de côté. Je ne sais pas quoi, mais j'y vois... quelque chose. Comme si j'avais, en les voyant, des réminiscences d'autres vies que la mienne. Comme si j'avais réellement vécu par bribes ce que c'était que d'avoir été une petite fille en 1938 dans une petite ville du Dakota du Sud, ou un vieux clochard Noir dans une rue ensoleillée en 1921... C'est la théorie benjaminienne du « il nous arrive quelque chose du passé. » Une étincelle qui surgit, ça s'ouvre, ça se referme, et si on est là pour la recevoir, alors on a accès à quelque chose que des milliers d'heures d'études, de livres d'histoire ne nous permettraient pas de saisir. Quand j'ai commencé le montage de *Poussières d'Amérique*, j'avais à peu près six heures de rushes, un plan venant d'un film, un plan venant d'un autre... Après, je les ai laissés reposer. Et puis des histoires qui me venaient de lectures anciennes, sont remontées à la surface. Je n'ai pas forcé la matière: j'ai tout fait pour que les histoires viennent des plans. Remontent lentement à la surface et s'imposent à moi. Comme une opération de décanation. J'y trouve beaucoup d'analogies avec la manière dont je monte en fiction, dans la mesure où dans un film de fiction, je tourne une scène, je vois les rushes et je ne me demande pas:



LES CHOSES ROUGES

«Est-ce que j'ai de quoi raconter la scène que j'avais écrite?», mais «Quelle scène se raconte à travers ce que j'ai tourné?». Et ce n'est jamais ce que j'avais écrit et prévu, c'est toujours différent. L'objectif est le même: il s'agit de créer des dispositifs techniques qui me permettent, quelles que soient les situations de départ, d'accéder à une forme de vérité.

Propos recueillis à Paris,
le 6 décembre 2011 .

LUCIANO BARISONE et
EMMANUEL CHICON

Re transcription et mise en forme
ALESSIA BOTTANI

WIESO ETWAS TUN, DAS MAN SCHON KANN?

GESPRÄCH MIT ARNAUD DES PALLIÈRES

WAS UNS AN IHRER ARBEIT AM MEISTEN FASZINIERT, IST IHRE EXPERIMENTIERFREUDE...

ICH HABE JETZT SCHON MEINEN VIERTEN SPIELFILM GEDREHT UND DEN EINDRUCK, IMMER NOCH NICHT ZU WISSEN, WIE MAN FILME EIGENTLICH MACHT. EIN SATZ VON GERTRUDE STEIN IST MEINE INSPIRATIONSQUELLE: «WENN MAN ETWAS SCHON KANN, WOZU SOLL MAN ES DANN NOCH TUN?» MANCHE REGISSEURE DREHEN IMMER DENSELBE FILM, WEIL SIE EIN THEMA IMMER WEITER VERTIEFEN. ICH BIN DA MEHR WIE GERTRUDE STEIN, DIE KINDERBÜCHER SCHRIEB, OPERN, GEDICHTE, ROMANE UND EINE AUTOBIOGRAFIE... SIE WOLLTE ALLES AUSPROBIEREN, VIELLEICHT AUCH, UM HERAUSZUFINDEN, WIE WEIT SIE SICH BEI DIESEN VERSCHIEDENEN AUFGABEN SELBST TREU BLEIBEN KONNTE. WAHRSCHEINLICH VERSUCHE ICH AUCH, AUF MEINE WEISE UND AUF WEITAUS BESCHIEDENERER EBENE, NIE DIESELBE RICHTUNG EINZUSCHLAGEN WIE VORHER... ICH PROBIERE LIEBER ETWAS NEUES AUS.

Sie kommen vom Theater, und dort sagen die Regisseure ja oft, dass sie ein Stück «inszenieren». Kann es sein, dass es Ihnen bei einem Film eher um den Schnitt des Filmmaterials als um den eigentlichen Dreh geht?

Für mich war der Schnitt lange Zeit der wichtigste Akt des Filmemachens, anders als bei den anderen Regisseuren, bei denen der Dreh im Mittelpunkt steht. Der Dreh ähnelte, wie ich fand, mehr dem Theater, während in den Schnitt auch meine Freude an der Musik, der Poesie, der Literatur, der Einsamkeit und allen vielschichtigen Dingen einfließen... dabei kontrolliere ich sowohl das Timing meiner Arbeit als auch das Timing meines Werks. Die Zeit ist der gemeinsame Nenner aller meiner Filme. Ich baue «Zeitobjekte».

Ihre vielfältigen Experimente weisen eine frappierende stilistische Kohärenz auf, die mit dem Rhythmus der Bilder zusammenzuhängen scheint...

Das ist seltsam, weil sich meine Filme zumindest objektiv kaum ähneln. Das passiert mir ganz unbewusst. In *Is Dead* (*Portrait incomplet de Gertrude Stein*) sind die Stimme von Michael Lonsdale, die Schrift von Stein und die Arbeit am Tempo des Filmspulenablaufs entscheidend. Sie machen den Film unverwechselbar. *Disneyland - Mon vieux pays*

natal ist wieder ganz anders, wegen meiner Stimme, dem Video-Charakter der Bilder und der komplett elektronischen Tonspur. Dennoch zieht sich etwas Vertrautes durch die beiden Filme, eine Art innerer Rhythmus, der eine Verwandtschaft herstellt. Mir wurde im Grunde schon oft gesagt, dass dies auch für alle meine anderen Filme gilt. Ich kann nicht sagen, wie das möglich ist. Es ist mir selbst kaum bewusst.

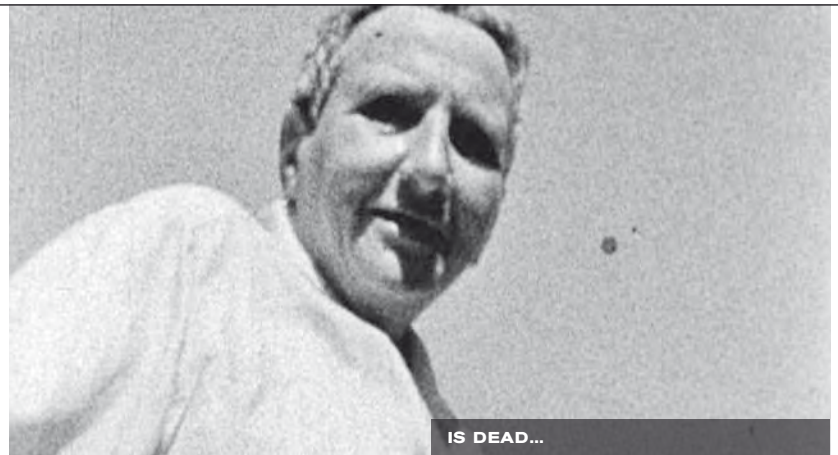
Gleichzeitig hebt der Rhythmus auch oft einen Bruch zwischen dem Gezeigten und dem Gesagten hervor. In *Is Dead*... zum Beispiel gibt es eine Sequenz, in der ein Mann ein Grab aushebt. Sie wird im Zeitraffer gefilmt, während der Text dazu langsam gesprochen wird... wie koordinieren Sie die Montage der Bilder und des Tons bzw. der Stimme?

Ich finde es absurd, von Bild- oder Tonmontage zu sprechen! Bild und Ton gehören für mich zusammen, ich schneide sie gleichzeitig. Ich habe mich immer gegen diese Idee gewehrt, dass das Bild auf der einen Seite und der Ton auf der anderen Seite steht, oder dass erst das Bild und dann der Ton kommt. Eine solche Trennung führt zu Filmen, in denen Bild und Ton auf unbestimmte Weise dieselbe Partitur spielen, ohne dass ihre Beziehung zueinander

etwas Eigenes hervorbringt. In meinen Filmen korrespondieren Bild und Ton permanent und im wahrsten Sinne des Wortes: sie kommunizieren. Das ist wie ein Spiel, immer hin und her. Sie korrespondieren meines Erachtens mehr als in anderen Filmen, wo sie sich ähneln und einander spiegeln. Zudem drehe ich ihre Beziehung gern um. Dabei ist der Ton oft die Heimat der Erzählung, das Bild nur eine Art Begleitung. So habe ich es in *Drancy Avenir* gemacht.

Wie kam es zur Zusammenarbeit mit dem Musiker Martin Wheeler, der für Sie zu einem wichtigen Partner wurde?

Beim Drehen von Low-Budget-Filmen dachte ich, die Schlagkraft meiner Arbeit über den Ton ohne allzu grosse Mehrkosten steigern zu können. So hatte ich es bei einigen amerikanischen Filmen gesehen und schätzen gelernt. Intuitiv wusste ich, dass ich durch die Zusammenarbeit mit Martin Wheeler die Steuerung der Zuschaueremotionen ausweiten könnte, so dass die Zuschauer meine Filme «am eigenen Leib» erfahren. Dies gelang mir bei einem Film – *Disneyland*... – bei dem ich aus urheberrechtlichen Gründen den dokumentarisch echten Sound von Disneyland Paris nicht verwenden durfte. Also wandte ich mich an diesen Komponisten und sagte ihm: Wir



machen alles neu, künstlich, schliesslich geht es um einen künstlichen Ort. Man fühlt sich dabei irgendwie erhaben und betrunken zugleich. Übrigens ist diese Trunkenheit, oder besser gesagt Hypnose, ein wenig auch das Prinzip des Films: der Zuschauer soll auditiv und visuell hypnotisiert werden. Ich habe versucht, diese Idee in *Adieu* und *Parc* weiterzuspinnen... doch heute habe ich mit diesen Prinzip vielleicht abgeschlossen! (lacht).

Sie scheinen Schauspieler fast wie Elemente des Realen in der Fiktion einzusetzen: Als Figuren der Erzählung, aber auch als Körper und Stimmen. Die perfekte Umsetzung von Godards Credo, die Fiktion müsse wie ein Dokumentarfilm die Schauspieler bei der Arbeit zeigen. Sie wählen Ihre Darsteller gezielt aus. Wie gehen Sie dabei vor? Und was verlangen Sie von ihnen?

Die Auswahl der Schauspieler fällt mir immer schwer. Ich brauche dafür enorm lange. Wenn ich einen Schauspieler verpflichtet, dann, weil ich glaube, dass er der Rolle nahekommt, aber dann arbeite ich auch daran, die Rolle an den Schauspieler anzunähern. Bei *Parc* hat mich z. B. etwas an Jean-Marc Barr angesprochen, und mir schien die Figur schlussendlich interessanter, wenn sie sich am realen Jean-Marc ausrichtete. Ich habe

Jean-Marc Barr intuitiv als eine mögliche Interpretation – unter vielen – der Figur des Marteau ausgewählt, so, wie John Cheever diese Figur beschrieben hat... aber nach einer Weile interessierte mich der reale Mensch mehr als die fiktive Figur, die dieser Mensch darstellen sollte. Dabei habe ich die Obsession des Dokumentarischen in den Bereich der Fiktion hineingetragen: Im Grunde mache ich Dokumentarfilme über die Schauspieler, ich dokumentiere die Figuren mit dem, was ich von dem echten Menschen (dem Schauspieler) einfangen kann. Ich verwende das, was die Schauspieler wirklich sind, ihre „echten“ Gefühle, Körper und Stimmen. Umgekehrt würze ich meine Dokumentarfilme immer mit etwas Fiktion. Und genau da ist wohl auch mein Platz in der Welt des Films. Genau da stehe ich, in dieser... Zwischenwelt.

Auch ein anderer Aspekt Ihrer Arbeit entstand aus etwas Unbekanntem, der Verwendung von Archivbildern aus dem Internet (*Diane Wellington, Poussières d'Amérique*). Inwiefern unterscheidet sich diese Methode von Ihren anderen Filmen?

Paradoxerweise erlebe ich diese Arbeit gar nicht als so anders. Einen Film trägt man ja lange mit sich herum, bis man ihn schliesslich dreht. Dabei passieren dann viele Dinge, viele äussere Einflüsse

wirken auf einen ein, die man oft nicht so leicht in den Griff bekommt. Für mich ist der Dreh tatsächlich eine Art von «Enteignung». Meine erste Reaktion auf die Aufnahmen eines Films, von dem ich vorher lange geträumt habe, ist immer mehr oder weniger ablehnend. Ich sage mir: «Aber das ist doch nicht mein Film! Meine Figur darf nicht so sein, und das Licht auch nicht ...» Plötzlich reduziert sich der imaginäre Film auf bestimmte Einstellungen. Das ist trivial, und nicht immer gelungen. Es gibt zahllose Details, die man nicht bedacht hatte ... Sie entstammen der Wirklichkeit, die immer üppiger und komplexer ist, als man sie sich vorstellen konnte, und die man vergessen hatte... Letztendlich ist meine Beziehung zu den Archivbildern eigentlich ganz unkompliziert. Ich habe sie ausgewählt, weil sie sind, was sie sind. Weil ich etwas in ihnen wiedererkenne. Von dem Moment an, in dem ich sie für meinen Film auswähle, habe ich zu diesen Bildern, die es eigentlich schon vor mir gab, wahrscheinlich eine intimere Beziehung, als wenn ich sie selbst gedreht hätte.

Doch wie trifft man bei diesen Bildern eine Auswahl?

Das Leben, die Filme, die Werke der anderen interessieren mich sehr viel mehr als meine eigenen. Das gilt auch für diese Archive. Ich kann mich für sie

begeistern und mich von ihnen berühren lassen, wie sich andere Leute von ihren eigenen, persönlichen und familiären Archiven begeistern und berühren lassen. Im Vergleich zum fiktiven Film habe ich auch nicht den Eindruck, beim Aussortieren eine andere Arbeit zu tun als beim Aussortieren meiner eigenen Aufnahmen. Ich sehe mir die Bilder an und sage nicht «Ah, das ist gut!», sondern «Ah, da passiert etwas». Ich habe mir fleissig Tausende Stunden Filmmaterial angesehen und dabei ab und zu auch wirklich «etwas gesehen». Diese Bilder lege ich dann beiseite. Ich weiss nicht, was ich sehe, aber ich sehe etwas. Es ist, als hätte ich bei ihrem Anblick Erinnerungen an andere Leben als mein eigenes, als gäbe es wirklich Erinnerungsfetzen daran, wie es war, 1938 ein kleines Mädchen in einer Kleinstadt in South Dakota gewesen zu sein oder ein alter schwarzer Obdachloser, der 1921 eine sonnige Strasse entlang geht... Es ist die benjaminische Theorie, dass «uns etwas Vergangenes widerfährt». Ein Funke springt über, eine Tür geht auf und schliesst sich wieder, und wenn man sich dem öffnet, hat man Zugang zu etwas, das einem tausend Stunden Studium und kein Geschichtsbuch der Welt je vermitteln können. Als ich mit dem Schnitt von *Poussières d'Amérique* begann, lagen mir Aufnahmen von fast sechs



AVANT APRÈS

Stunden Dauer vor, da kam wirklich eine Einstellung aus diesem, die andere aus jenem Film ... dann habe ich alles ruhen lassen, und am Schluss bildeten sich Geschichten aus früher Gelesenem und kristallisierten sich heraus. Ich habe auch nichts forciert, sondern alles getan, damit die Geschichten aus den Bildern selbst entspringen. Sie sollten emporsteigen und sich mir aufdrängen. Mit der Zeit klärt sich alles. Ich habe viele Parallelen zu meiner Spielfilmarbeit entdeckt, insofern, als ich bei einem Spielfilm ja auch eine Szene drehe, mir die Aufnahmen ansehe, und mich nicht frage: «Habe ich jetzt alles, was ich zum Erzählen dieser Szene brauche?». Ich frage mich vielmehr: «Welche Szene kann man mit diesen Aufnahmen erzählen?». Und das ist dann nie die Szene, die ich geschrieben und geplant hatte, sondern immer etwas anderes. Das Ziel ist immer dasselbe: Man muss technische Mittel schaffen, die einem, unabhängig von der Ausgangssituation, den Weg zu einer Form von Wahrheit ebnen.

Das Interview wurde am 6. Dezember 2011 in Paris geführt.

LUCIANO BARISONE und
EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

Abschrift und formgerechte Wiedergabe

ALESSIA BOTTANI

IF YOU CAN DO IT, WHY BOTHER?

A CONVERSATION WITH ARNAUD DES PALLIÈRES

THE THING WE FIND MOST INTERESTING ABOUT YOUR WORK IS THAT, BASICALLY, YOU ARE AN EXPERIMENTER...

I'VE JUST MADE MY FOURTH FULL-LENGTH FEATURE AND I STILL FEEL AS IF I DIDN'T KNOW HOW TO MAKE FILMS. SOMETHING GERTRUDE STEIN SAID HAS ALWAYS INSPIRED ME IN MY WORK: "IF YOU CAN DO IT, WHY BOTHER?" SOME DIRECTORS ARE ALWAYS MAKING THE SAME FILM, DIGGING DEEPER INTO SOMETHING. I FEEL CLOSER TO SOMEONE LIKE STEIN, WHO WROTE CHILDREN'S STORIES, OPERAS, POETRY, NOVELS, AND AN AUTOBIOGRAPHY... SHE WANTED TO TRY ALL THESE GENRES, POSSIBLY TO FIND OUT TO WHAT EXTENT SHE COULD BE TRUE TO HERSELF THROUGH ALL THESE DIFFERENT EXERCISES. PROBABLY, IN MY OWN WAY, AND VERY MODESTLY, I AM TRYING TO DO THE SAME THING: NOT TO REPEAT MYSELF IN MY FILMS, NOT TO GO IN DIRECTIONS I HAVE TAKEN IN THE PAST...

Your background is in the theatre, where people often speak of "staging" a play. For you, the making of a film would seem to be less a matter of getting behind a camera than of painstakingly "staging" (i.e. editing) the resulting material...

For a long time now, the key operation in filmmaking, for me, has been the editing, whereas for others it is the actual shooting of the film. The shooting seemed to me to be more akin to theatre, while editing brings together my love of music, poetry, literature, solitude, objects of different kinds... It is the place where I control both my working time and the timing of the work. I think that the thing common to all my films is time. What I make are "temporalities", time objects.

There is a striking unity of style in your different experiments, which seems connected with the rhythm of the images...

That is strange because, objectively, my films are very dissimilar. There must be something going on that I am not aware of! In *Is Dead* (*Portrait incomplet de Gertrude Stein*), the voice of Michael Lonsdale, Stein's writing, the changes of pace, are very important. *Disneyland - Mon vieux pays natal* is very different, because of my voice, the "home-video" character of the images, and the totally

electronic sound track... And yet, something familiar, probably to do with their inner rhythms, runs through these two films; there is a "family resemblance". People tell me this is true of all my films, though I could not say how it can come about. I'm hardly aware of it myself.

And at the same time, the rhythm of your films often underscores a break in continuity between what is shown and what is said. For example, in *Is Dead*..., the sequence of the man digging a grave is speeded up, while the words are spoken rather slowly... How do you coordinate the editing of the image with that of the sound effects and voices?

I think it is absurd to speak of image editing and sound editing! Image and sound are one and the same thing. I edit them together, and I have always objected to the idea that you edit the image on the one hand and the sound on the other, or the image first then the sound. This dichotomy leads to films in which image and sound merely repeat the same score, and produce nothing in terms of their relationship. In my films, image and sound always correspond, in the true sense of the word: they keep up a correspondence. It's a kind of game, a constant back-and-forth. In my opinion, they correspond more than in other films in which they are all of a piece and

mirror each other. I also take satisfaction in reversing the relationship, with the sound as the locus of narration and the image as an accompaniment. That's what I did in *Drancy Avenir*.

How did you come to cooperate with Martin Wheeler, a musician who has become more of a partner?

I was making low-budget films and I thought, from positive experience of American cinema, that I could boost the fire-power of my work by using sound, without much additional expenditure. At the same time, I sensed that, in working with Martin Wheeler, I would be extending my control over the emotions of the viewer, whom I wanted to experience a physical sensation. This was achieved with a film – *Disneyland*... – in which, for copyright reasons, I could not use real documentary-type sound recorded at Disneyland Paris. So I resorted to this composer and said: OK, then, we'll create everything artificially, since this is the story of an artificial venue. The result was both masterful and intoxicating. In any case, intoxication – or more exactly hypnosis – is to some extent the idea behind the film: keeping the viewer in a state of auditory and visual hypnosis. I tried to perpetuate this in *Adieu* and in *Parc*... But maybe I've now done this principle to death! (Laughter!)



DISNEYLAND – MON VIEUX PAYS NATAL

When you work with actors, you seem to use them like elements of reality in your fiction: they are both characters in the story and bodies, voices. You perfectly achieve what Godard was talking about when he spoke of fiction as a documentary on actors at work. You choose your actors very carefully: how do you go about it? And what do you ask of them?

For me, choosing actors is always very complicated. It takes me ages. I hire an actor because I feel he is right for the role, but I also work to make the role right for him. Take *Parc*, for example. There was something I liked about Jean-Marc Barr, and I thought the character would be far more interesting if he was inspired by the real living Jean-Marc. I chose Jean-Marc Barr intuitively, as one possible interpretation – and there could well have been others – of the character of Marteau as created by Cheever... But it is not long before the real person begins to interest me more than the fictional character he is supposed to impersonate. So, I enter into the realm of fiction with the obsessions of a documentary filmmaker. That's what it amounts to: I make documentaries about the actors; I build the characters out of what I am able to capture of the human reality of the actors. I take from the actors what is most real about them... their "real" emotions, their "real"

bodies, their "real" voices. On the other hand, when I make documentaries, I am constantly injecting fiction. Maybe that is the place I occupy in filmmaking. It's there, in this... indecision.

Another aspect of your work began with the discovery, once again, of something you were not familiar with: the use of archive images taken from the Internet (*Diane Wellington, Poussières d'Amérique*). In what way is this operation different from your other films?

Paradoxically, I have never seen it as a very different exercise. A film is, first and foremost, an object you have carried around for a long time inside you. Then the day comes when you shoot it, and a whole lot of external things happen, which are more or less difficult to control. For me, the shooting of a film is an exercise in "disappropriation". And my first reaction to the rushes of a film I have dreamed of for a long time is always more or less one of rejection: that was not the film I had in mind, my character shouldn't be like that, nor should the lighting... Suddenly, the film I imagined is "reduced" to a series of shots. It's very ordinary, not always what you intended. The reality is more luxuriant and complex than you could have imagined, and there emerge many details you hadn't thought about... In the end, my relationship with archive

images is simpler: I choose them for what they are, for what I recognize in them. From the moment I select them as material for my film, I probably have a more intimate relationship with these pre-existing images, than if I had shot them myself.

But how do you select them?

Other people's lives, films, works are of infinitely greater interest to me than my own. The archive images we are talking about are no exception. I am moved and excited by them just as much as other people are moved and excited by their own photographs and home-movies. And, when it comes to selecting shots, I don't feel that the work I'm doing is all that different from when I make a fiction film. When I view the images, I don't say "ah, that's a good one!", but rather "ah, something is happening in that one". I beaver away, view thousands of hours of footage, and from time to time I see "something". I take an image and set it aside. I don't know what I see exactly, but I see... something. It's as if I were able to recall memories of lives other than my own, as if I had really lived in snatches what it was like to be a girl in a small town in South Dakota in 1938, or to be an old Black tramp in a sunny street in 1921... It's Walter Benjamin's theory of "something comes down to us from the past". A spark springs up, a window

opens, then closes again... And if you are there to capture it, you have access to something that you would never grasp from thousands of hours of study, from history books. When I began editing *Poussières d'Amérique*, I had approximately six hours of rushes, one shot from one film, one shot from another... Then I let them rest, and stories began to rise to the surface from my reading in the past. I didn't force things: I did all I could to ensure that the stories emerged from the shots. It's a work of decantation. I find many analogies with the way I edit fictional material, in that when I make a fiction film I shoot a scene, I view the rushes, and I don't think: "Have I got what I need to create the scene I have written?", but rather, "What scene is being told by the material I have shot?" And it's never what I had written and planned; it's always different. The objective is the same: it's a question of creating technical arrangements which will enable me to arrive at a form of truth, whatever the starting point.

Arnaud des Pallières was interviewed in Paris on 6 December 2011 by **LUCIANO BARISONE** and **EMMANUEL CHICON**

The interview was written up and formatted by **ALESSIA BOTTANI**

ARNAUD DES PALLIÈRES

ADIEU

FRANCE | 2003 | 122' | SUPER 16MM | FRENCH

**SCREENPLAY**

Arnaud des Pallières

PHOTOGRAPHY

Julien Hirsh

SOUND

Olivier Mauvezin, Jean-Pierre Duret, Jean-Pierre Laforce

EDITING

Arnaud des Pallières

MUSIC

Martin Wheeler, Thierry Machuel

Deux histoires de départs et d'adieux. Un immigré clandestin, arrêté en France, écrit à sa fille une lettre retraçant les aventures bibliques de Jonas. Dans la campagne française, un vieil homme vient de perdre son fils cadet et doit faire face au deuil. Avec ce film, une question terrible s'impose: quel est le sens d'un monde où Dieu ne parle plus aux êtres humains? À travers ces deux histoires parallèles s'entremêlant à l'écran et dont la dialectique subtile imprègne l'intériorité de chaque spectateur, Arnaud des Pallières livre une image du monde infiniment complexe, libre et dynamique, à mille lieues des représentations linéaires du cinéma classique. Pour cela, il accorde images et sons non pas tant en fonction du récit, mais selon une pensée en mouvement animant chaque plan: «Je recherche une espèce de vérité 'chorale', dépourvue de protagonistes ou de profondeur psychologique, où les mouvements et le mélange des 'voix' comptent plus que la performance d'un ou de deux 'solistes'» (AdP).

LUCIANO BARISONE

Zwei Geschichten über Abreise und Abschied. Ein in Frankreich verhafteter illegaler Einwanderer schreibt seiner Tochter einen Brief, in dem er Jonas' biblische Abenteuer schildert. In Frankreich, auf dem Land, verliert ein alter Mann seinen jüngsten Sohn und verfällt in Trauer. Mit diesem Film drängt sich eine schreckliche Frage auf: Welchen Sinn hat eine Welt, in der Gott nicht mehr zu den Menschen spricht? Die beiden parallelen Geschichten verschmelzen auf dem Bildschirm. Ihre subtile Dialektik bewegt zutiefst. Arnaud des Pallières zeichnet das Bild einer unendlich komplexen, freien und dynamischen Welt, fern der linearen Darstellungen des klassischen Kinos. Dazu verknüpft er Bild und Ton weniger zu Erzählzwecken als zum Rhythmus dynamischer Gedankengebilde: «Die von mir gesuchte Wahrheit ist eine Art Chor, ohne Protagonisten, ohne psychologische Tiefe, in dem das Zusammenspiel der Stimmen mehr zählt als die Leistung einzelner Solisten» (AdP).

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

Two stories of parting and farewell. An illegal immigrant, arrested in France, writes his daughter a letter recounting the biblical story of Jonah. In the French countryside, an old man has just lost his younger son and has to work through his grief. This film raises a terrible question: what is the point of a world in which God no longer speaks to human beings? Through these two parallel and visually intertwined stories, the subtle dialectic of which reaches deep into the viewer, Arnaud des Pallières presents an infinitely complex, free and dynamic vision of the world, far removed from the linear representations of conventional cinema. To achieve this, he tunes images and sound not so much to the requirements of the narrative but to the shifting thought patterns that animate each sequence: "I am looking for a kind of 'choral' truth, stripped of protagonists and psychological depth, in which the movements and mix of 'voices' matter more than the performances of one or two soloists" (AdP).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

PRODUCTION & WORLD SALES

Les Films d'Ici
Serge Lalou
+33 144522323
courrier@lesfilmsdici.fr
www.lesfilmsdici.fr



ARNAUD DES PALLIÈRES

AVANT APRÈS

FRANCE | 1993 | 15' | SUPER 16 | FRENCH

Une voix précède les images. Elle dit : «L'antiquité classique n'était aucunement inexperte quant au phénomène de la solitude. Elle savait assez bien que l'homme solitaire n'est plus un, mais deux en un, qu'un commerce entre moi et moi-même commence au moment où le commerce entre moi et mes congénères a été interrompu.» Un homme sans nom fait son apparition à l'écran. Il conduit une voiture, parle d'une vocation, évoque sa démarche, ses difficultés, son échec, l'abandon de toute inspiration. Il donne ensuite la réplique à une femme dont le rôle reste incertain dans le jeu qui se déploie. Un carton – «la vieille histoire du poète et de la muse» – brouille les pistes. Les voix 'in' et 'off' se succèdent. Le 'je' et le 'il' se mêlent. Le présent se transforme en passé. Le personnage devient multitude, et l'écriture, un labyrinthe, où le début et la fin ne sont qu'un jeu de miroirs, une répétition à l'infini du même acte. Avant après. Entre les deux, des Pallières entre en cinéma comme on joue au solitaire.

LUCIANO BARISONE

Vor den Bildern eine Stimme, die sagt: «Dem klassischen Altertum war das Phänomen der Einsamkeit durchaus vertraut. Man wusste schon damals, dass ein einsamer Mensch kein Mensch mehr ist, sondern zwei, dass beim Abbruch der Interaktion zwischen mir und meinen Artgenossen die Interaktion zwischen mir und meinem Selbst beginnt». Auf dem Bildschirm: ein Mann ohne Namen. Er lenkt ein Auto, spricht von einer Berufung, seinem Vorgehen, seinen Problemen, seinem Scheitern, dem Fehlen jeglicher Inspiration. Dann erteilt er einer Frau das Wort, deren Rolle im folgenden Spiel ungewiss bleibt. Eine Texttafel – «die alte Geschichte des Dichters und der Muse» – verwischt die Spuren. In-und Off-Stimmen wechseln sich ab. 'Ich' mischt sich mit 'er'. Gegenwart wird zu Vergangenheit. Eine Figur wird zu vielen, und das Schreiben zu einem Labyrinth, in dem Anfang und Ende nur ein Spiegelkabinett sind, die endlose Wiederholung desselben Aktes. Vorher, nachher. Dazwischen kriecht des Pallières Filme, wie andere Solitär spielen.

LUCIANO BARISONE
Übersetzung BMP Translations

A voice is heard before the film begins. It says: "The ancients were by no means unenlightened regarding the phenomenon of loneliness. They were well aware that the solitary man is no longer one, but two in one, that intercourse between me and myself begins the moment intercourse between me and my fellow humans is interrupted." A nameless man appears on the screen. He drives a car, speaks of a vocation, his approach to his metier, his difficulties, his failure, the loss of all inspiration. He then gives a cue to a woman whose role remains uncertain in the developing interaction. A title card – "the old story of the poet and the muse" – confuses the issue. Voices on and off come and go. 'I' and 'he' get muddled. Present is transformed into past. The individual becomes a multitude, writing a labyrinth in which beginning and end are simply a play of mirrors, infinitely repeating the same action. Before after. Between the two, des Pallières launches into filmmaking like a person playing solitaire.

LUCIANO BARISONE
Translation BMP Translations

SCREENPLAY
Arnaud des Pallières

PHOTOGRAPHY
Christophe Pollock

SOUND
Olivier Mauzevin

EDITING
Muriel Wolfers, Arnaud des Pallières

MUSIC
Thierry Machuel, Mohamed Rouabhi

CAST
Mohamed Rouabhi, Catherine Sauval, Francisco Arraya

**PRODUCTION
& WORLD SALES**
G.R.E.C.
+33 144899950
macampos@grec-info.com
www.grec-info.com

ARNAUD DES PALLIÈRES

DIANE WELLINGTON

FRANCE | 2010 | 16' | DV CAM | FRENCH

**SCREENPLAY**

Arnaud des Pallières, Caroline Detournay

PHOTOGRAPHY

Arnaud des Pallières

SOUND

Jean Mallet, Jean-Pierre Laforce

EDITING

Arnaud des Pallières

MUSIC

Martin Wheeler, Louis Moreau Gottschalk

On vient de retrouver, dans un champ, les restes de Diane Wellington, une adolescente disparue en 1938 dans le Dakota du Sud. Tel est le point de départ de cette évocation écrite au présent qui fond des images amateurs tournées au début du XX^e siècle et collectées par Arnaud des Pallières sur internet, à un récit romanesque de Nancy Peavy, que le cinéaste a librement adapté. *Diane Wellington* constitue un fragment autonome, un échantillon qui s'inscrit néanmoins dans la préparation d'un long métrage en cours de finition – intitulé *Poussières d'Amérique*. Deux parties composent ce court métrage: la première renoue avec les codes du cinéma muet et s'appuie sur un découpage de la narration en intertitres, où chaque carton dialogue avec les images, soude les archives entre elles au point de faire parfois corps avec le texte visuel. Dans la deuxième, les intertitres disparaissent. Les prises de vue sont utilisées pour leur seule puissance expressive, par le biais d'un montage sériel d'images en couleur et en noir et blanc de paysages, de la course folle d'un train et du vol d'une mouette, magnifiées par la partition sonore de Martin Wheeler, qui tire le film vers l'élegie.

EMMANUEL CHICON

In einem Feld sind die Überreste von Diane Wellington gefunden worden, die 1938 in Süddakota verschwunden und unauffindbar geblieben ist. Dies der Ausgangspunkt dieser im Präsens geschriebenen Nacherzählung. Amateur-Bilder, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts gedreht und von Arnaud des Pallières auf Internet zusammengetragen wurden, gehen über in eine Roman-Erzählung von Nancy Peavy, die der Filmemacher frei adaptiert hat. Obwohl als autonomes Fragment konzipiert, *Diane Wellington*, eine Art Arbeitsprobe, entstanden aus den Vorbereitungen zu einem abendfüllenden Film, der kurz vor der Fertigstellung steht und den Titel *Poussières d'Amérique* trägt. Der Kurzfilm besteht aus zwei Teilen. Der erste strukturiert die Narration mit Zwischentiteln, wie ein Stummfilm. Die Texttafeln treten mit den Bildern in Dialog und verschweissen die verschiedenen Archivbestände miteinander. Im zweiten Teil verschwinden die Zwischentitel. Die Aufnahmen sind sprechend genug allein durch ihre expressive Kraft. In serieller Montage hintereinandergeschaltete Farb- und Schwarzweissbilder zeigen Landschaften, die rasende Fahrt eines Zugs, den Flug einer Möwe, sublimiert von der Filmmusik, die Martin Wheeler komponiert hat und die dem Film eine elegische Note verleiht.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung Reto Schlegel

The remains of Diane Wellington were recently found in a field. She was a teenager who went missing in 1938 in South Dakota. This is the point of departure for this evocation written in the present tense, associating amateur footage shot at the beginning of the 20th century and collected by Arnaud des Pallières on the internet with a fictional narrative by Nancy Peavy freely adapted by the filmmaker. *Diane Wellington* is a separate fragment, which is also part of the preparation for a feature film now in its finishing stages – entitled *Poussières d'Amérique*. This short film is composed of two parts. The first part uses the conventions of silent film and is based on a narrative interspersed with title cards each one of which dialogues with the images and provides a link between the archives to the point of sometimes blending into the visual subtext. In the second part, the title cards disappear. The shots are used solely for their expressive power by means of a serial editing of black and white and colour images of landscapes, the headlong race of a train and the flight of a gull, magnified by the music score composed by Martin Wheeler which makes the film verge on the elegy.

EMMANUEL CHICON

Translation Paul Belle

PRODUCTION & WORLD SALESLes Films Hatari
Michel Klein
+33 140220140
info@lesfilmshatari.com



ARNAUD DES PALLIÈRES

DISNEYLAND – MON VIEUX PAYS NATAL

FRANCE | 2001 | 46' | DV | FRENCH
DISNEYLAND

Comme des millions d'autres personnes, Arnaud des Pallières part en voyage pour un des non-lieux les plus célèbres au monde: le parc d'attraction de Disneyland. Sur les images presque ordinaires d'un film de famille (le cinéaste retravaille la vidéo pour donner à l'image un grain et un battement particuliers, comme une empreinte du temps passé) s'installent plusieurs récits, du conte classique sur le joueur de flûte d'Hamelin à une théorie sur les montagnes russes, des revendications syndicales de Dingo à un roman de Kipling, de la mort de Mickey à un portrait-robot de l'auteur. Retrouvant l'étonnement de l'enfance face au mystère du monde, le «je» du narrateur devient un «nous» qui réfléchit sur la vie et l'âge adulte («c'est un 'je' beaucoup moins privé et plus 'politique'», AdP). Le film, à l'origine une commande de la chaîne ARTE pour la série «Voyages, voyages», s'est peu à peu mué en un objet cinématographique atypique et intrigant: un essai philosophique parlant de confusion, de cynisme et de folie, mais aussi du désir d'amour qui anime notre présent.

LUCIANO BARISONE

Wie Millionen anderer Leute besucht Arnaud des Pallières eine der berühmtesten «Sehenswürdigkeiten» der Welt: den Freizeitpark Disneyland. Vor dem Hintergrund eines fast normalen Familienfilms (der Regisseur hat das Video so überarbeitet, dass es die besondere Beschaffenheit und den Rhythmus vergangener Zeiten vermittelt) entwickeln sich mehrere Geschichten, vom klassischen Märchen des Rattenfängers von Hameln über eine Achterbahn-Theorie, Goofys Gewerkschaftskampf, ein Roman von Kipling und Mickey's Tod bis hin zu einem Phantombild des Autors. Der Ich-Erzähler findet zum kindlichen Staunen über die Rätsel der Welt zurück und wird zum Wir-Erzähler («Das 'Wir' ist ein viel weniger privates und deutlich politischeres 'Ich'», AdP), der über das Leben und Erwachsensein nachdenkt. Der ursprünglich von ARTE für die Reihe «Voyages, voyages» in Auftrag gegebene Film hat sich nach und nach in ein untypisches und verstörendes Filmobjekt verwandelt, in einen philosophischen Essay über Verwirrung, Zynismus und Wahnsinn, aber auch über die Sehnsucht nach Liebe in der heutigen Zeit.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

Like millions of other people, Arnaud des Pallières sets off to visit one of the world's most famous non-places: the Disneyland theme park. Over the almost commonplace images of a home movie (the footage is reworked to give it a grainy old-time quality and jerky rhythm), the film-maker tells a number of stories: the classic tale of the Pied Piper of Hamlyn, a theory about big dippers, the trades-unionist claims of Dingo, a Kipling novel, the death of Mickey Mouse, a robot portrait of the author. Rediscovering his child-like amazement at the mystery of the world, the 'I' of the narrator becomes a 'we' reflecting on life and adulthood («a far less private, more political 'I'», AdP). The film, originally commissioned by the ARTE channel for their 'Voyages, voyages' series, gradually metamorphosed into an atypical but intriguing cinematographic artefact: a philosophical essay that speaks of confusion, cynicism and folly, but also of a longing for love that drives us on.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Arnaud des Pallières

PHOTOGRAPHY

Arnaud des Pallières

SOUND

Olivier Mauzevin, Arnaud des Pallières

EDITING

Arnaud des Pallières

MUSIC

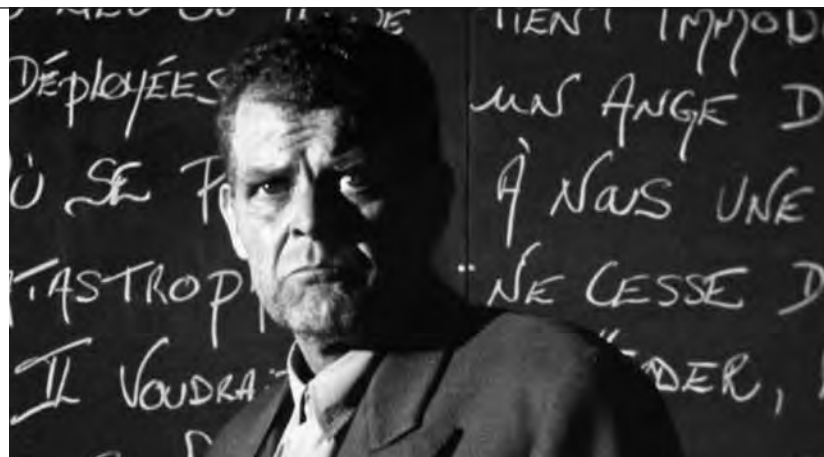
Martin Wheeler

**PRODUCTION
& WORLD SALES**Les Films d'Ici
Serge Lalou
+33 144522323
courrier@lesfilmsdici.fr
www.lesfilmsdici.fr

ARNAUD DES PALLIÈRES

DRANCY AVENIR

FRANCE | 1996 | 84' | 35 MM | FRENCH

**SCREENPLAY**

Arnaud des Pallières

PHOTOGRAPHY

Julien Hirsh

SOUND

Olivier Mauvezin, Patrice Mendez

EDITING

Arnaud des Pallières

MUSICJohann Sebastian Bach,
Wolfgang Amadeus Mozart,
Richard Tauber**CAST**Aude Amiot, Thierry Bosc,
Anne-Lisa Nathan, Adrien
Faucheux

Un film en trois actes. Au seuil de la mort, le dernier survivant de la Shoah constate l'impuissance du témoignage. En faisant des recherches sur le camp de Drancy, une étudiante évoque la participation française à l'extermination des juifs d'Europe. Le capitaine d'un bateau remonte un fleuve où la civilisation disparaît et fait face à la barbarie. Nourri d'influences littéraires (de «W ou le Souvenir d'enfance» de Georges Perec à «Au cœur des ténèbres» de Joseph Conrad), le film mêle passé, présent et futur en plongeant son récit dans la puissance mythique de l'histoire. «Une station du métro parisien porte le nom de Drancy Avenir. C'est une ironie ou l'inconscience de quelque administration ? Je ne sais pas. Mais de l'écart entre ces deux mots surgit une image, comme un avertissement ou une prophétie, une prophétie qui reconduirait au passé. Notre avenir contient le germe de la destruction du passé» (AdP). Regard éthique sur l'histoire du XX^e siècle, *Drancy Avenir* livre en même temps une implacable réflexion sur notre présent.

LUCIANO BARISONE

Ein Film in drei Akten. An der Schwelle des Todes erkennt der letzte Überlebende des Holocausts die Machtlosigkeit des Zeitzeugen. Bei ihren Recherchen über das Lager Drancy erzählt eine Studentin von Frankreichs Beteiligung an der Vernichtung der europäischen Juden. Ein Schiffskapitän fährt einen Fluss hinauf, an dem die Zivilisation der Barbarei weicht. Durch die literarischen Einflüsse («W oder Die Kindheitserinnerung» von Georges Perec bis «Herz der Finsternis» von Joseph Conrad) vermischen sich im Film Gestern, Heute und Morgen. Die Handlung wird von der mythischen Macht der Geschichte durchdrungen. «Eine Pariser Metro-Station heisst Drancy Avenir. Ist das Ironie oder die Gedankenlosigkeit irgendeiner Verwaltung? Ich weiss es nicht. Doch aus der Lücke zwischen den beiden Begriffen wächst ein Bild empor, wie eine Warnung oder eine Prophezeiung, die uns zurück in die Vergangenheit führt. Unsere Zukunft birgt den Keim der Zerstörung der Vergangenheit» (AdP). *Drancy Avenir* ist eine ethische Betrachtung der Geschichte des 20. Jahrhunderts und zugleich eine gnadenlose Analyse unserer Gegenwart.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

A film in three acts. At death's door, the last survivor of the Holocaust becomes aware of the powerlessness of accounts of the event. Researching the Drancy concentration camp, a female student touches on French participation in the extermination of European Jewry. A ship's captain sails up a river where civilization is left behind and comes face with barbarism. Drawing on literary influences (from Georges Perec's 'W, or the Memory of Childhood' to Joseph Conrad's 'Heart of Darkness'), the film blends past, present and future, immersing itself in the mythical power of history. "A Paris metro station bears the name Drancy Avenir. Is this irony or a lack of awareness on the part of some authority? I don't know. But from the gap between those two words emerges an image, a kind of warning or prophecy, a prophecy directing us back to the past. Our future contains the germs of destruction of the past" (AdP). A moral examination of the history of the 20th century, *Drancy Avenir* also turns its implacable gaze on the present day.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

**PRODUCTION
& WORLD SALES**Les Films d'Ici
Serge Lalou
+33 144522323
courrier@lesfilmsdici.fr
www.lesfilmsdici.fr



ARNAUD DES PALLIÈRES

GILLES DELEUZE: QU'EST-CE QUE L'ACTE DE CRÉATION?

FRANCE | 1987 | 49' | FRENCH

En 1987, Arnaud des Pallières est étudiant de cinéma à la Fémis. Avec l'aide de Jean Narboni, alors directeur du département d'analyse de films, il demande au philosophe Gilles Deleuze de tenir une conférence au sein de l'école. «Je voulais surtout l'entendre réfléchir autour d'un poncif qui à l'époque s'imposait – 'l'art, c'est de la communication' – et qui me rendait fou de rage, du moment qu'on me demandait, en tant que cinéaste, de faire des films où je communiquais quelque chose de clair, d'intelligible, au spectateur, alors que je tentais de revendiquer la complexité. C'était comme si la poésie, l'art, le cinéma étaient des instruments au service de quelque chose (AdP).» Deleuze accepte si les étudiants lui posent des questions. Des Pallières lui prépare une liste et le filme pendant qu'il parle d'idées, d'acte de création, de l'art comme forme de résistance. A l'écran, un corps, des gestes, des paroles. Dans l'air, l'énergie libératrice de la création. Filmer une pensée en mouvement: le cinéma de des Pallières est déjà là.

LUCIANO BARISONE

1987 studierte Arnaud des Pallières an der Fémis in Paris. Unterstützt von Jean Narboni, dem damaligen Fachbereichsleiter für Filmanalyse, bat er den Philosophen Gilles Deleuze, einen Vortrag in seiner Hochschule zu halten. «Ich wollte mir vor allem seine Überlegungen zu einem damals allgegenwärtigen Gemeinplatz – 'Kunst ist Kommunikation' – anhören, der mich total nervte, zumal man von mir als Regisseur verlangte, Filme zu drehen, in denen ich den Zuschauern eine klare, verständliche Botschaft zu vermitteln hatte, während ich auf mehr Komplexität aus war. Als wären die Poesie, die Kunst, der Film nur Instrumente im Dienste irgendeiner Sache (AdP)». Deleuze sagte zu, vorausgesetzt, die Studenten würden ihm Fragen stellen. Des Pallières bereitete für ihn eine Liste vor und filmte seine Ausführungen über Ideen, den schöpferischen Akt und die Kunst als Form des Widerstands. Zu sehen sind ein Körper, Gesten und Worte. Man spürt die befreiende Energie der Kreativität. Gefilmt wird der dynamische Akt des Denkens: des Pallières Filmkunst ist bereits erkennbar.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

In 1987, Arnaud des Pallières was studying filmmaking at the Fémis (French State film school). With the help of Jean Narboni, then head of the Department of Film Analysis, he asked the philosopher Gilles Deleuze to give a lecture at the school. "What I wanted was to hear his views on a current cliché – 'art is communication' – which really got my goat: I was expected to make films communicating something clear and intelligible to the viewer, whereas I wanted to stake a claim for complexity. It was as if poetry, art, cinema were mere instruments for some other purpose (AdP)." Deleuze agreed to answer questions from the students. Des Pallières prepared a list and filmed him while he spoke of ideas, the act of creation, art as a form of resistance. On screen, a body, gestures, words. In the air, the liberating energy of creation. Filming thinking in motion: des Pallières had already reached this point in his work.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Arnaud des Pallières

PHOTOGRAPHY

Arnaud Dauphin, Arnaud des Pallières

EDITINGPhillipe Bernard,
A. Adolocque-Fourcaud**CONTACT**Editions Montparnasse
+33 156535653
accueil@editionsmontparnasse.fr
www.editionsmontparnasse.fr

ARNAUD DES PALLIÈRES

IS DEAD (PORTRAIT INCOMPLET DE GERTRUDE STEIN)

FRANCE | 1999 | 47' | SUPER 16 | FRENCH

IS DEAD

**SCREENPLAY**

Arnaud des Pallières

PHOTOGRAPHY

Julien Hirsh

SOUND

Brigitte Taillandier

EDITING

Arnaud des Pallières

MUSIC

Virgil Thompson

CAST

Micheline Dax, Michael Lonsdale

L'œuvre et la vie de Gertrude Stein sont évoquées en superposant un montage de ses textes autobiographiques sur des images du passé et du présent. Depuis sa tombe, au cimetière du Père Lachaise, une voix raconte son enfance et son adolescence aux Etats-Unis, son arrivée à Paris à l'âge de 30 ans, son amour pour Alice Toklas, son amitié avec Picasso, Apollinaire et Matisse. Mais toutes ces histoires ne sont que la trame de fond de sa formidable aventure littéraire, faite de romans, de pièces théâtrales, de poèmes, de livrets d'opéra, de portraits, de contes, de scénarios, de romans policiers et même de livres pour enfants, tous écrits en renouvelant à chaque fois le genre que Stein explorait. Plus qu'un portrait, le film est un document fragmentaire et provisoire autant qu'un véritable acte de création, nourri par l'esprit du cinéaste. «Certains cinéastes font toujours le même film, ils approfondissent quelque chose. Personnellement, je me sens plus proche de quelqu'un comme Stein, dont une phrase est devenue pour moi comme une sorte d'emblème: «Si on peut le faire, pourquoi le faire?» (AdP).

LUCIANO BARISONE

Eine Hommage an das Leben und Werk von Gertrude Stein anhand eines Zusammenschnitts ihrer autobiographischen Texte, vor Bildern von gestern und heute. Eine Stimme aus ihrem Grab auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise erzählt von ihrer Kindheit und Jugend in den USA, der Ankunft in Paris mit 30 Jahren, ihrer Liebe zu Alice Toklas, der Freundschaft mit Picasso, Apollinaire und Matisse. Doch alle diese Geschichten bilden lediglich den Hintergrund dieses wunderbaren literarischen Abenteuers aus Romanen, Theaterstücken, Gedichten, Opernlibrettos, Portraits, Märchen, Szenarien, Krimis und sogar Kinderbüchern, allesamt entstanden durch die fortlaufende Erneuerung des Genres, das Stein gerade erkundete. Dieses Portrait ist auch ein fragmentarisches und provisorisches Dokument und ein wahrhaft schöpferischer Akt, vom Geiste des Regisseurs geprägt. «Manche Regisseure drehen immer denselben Film, weil sie ein Thema stetig vertiefen. Ich bin da mehr wie Gertrude Stein. Eine ihrer Aussagen ist für mich zu einer Art Motto geworden: «Wenn man etwas schon kann, wozu soll man es dann noch tun?» (AdP).

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

The life and work of Gertrude Stein are conjured up by superimposing a montage of her autobiographical writings on images of past and present. From her tomb, at the Père Lachaise cemetery, a voice tells of her childhood and adolescence in the United States, her arrival in Paris at the age of 30, her love for Alice Toklas, her friendships with Picasso, Apollinaire and Matisse. But these episodes are merely the backdrop to her amazing adventure as the author of novels, plays, poems, opera librettos, portraits, short stories, screenplays, detective stories and even children's books, each renewing the literary genre that Stein was exploring. More than a portrait, the film is a fragmentary and provisional document, as well as a true act of creation on the part of the filmmaker. "Some directors are always making the same film, digging deeper into something. I feel more akin to someone like Gertrude Stein, who said something that has become for me a sort of motto: 'If you can do it, why bother?'" (AdP).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

**PRODUCTION
& WORLD SALES**

Les Films d'Ici
Serge Lalou
+33 144522323
courrier@lesfilmsdici.fr
www.lesfilmsdici.fr



ARNAUD DES PALLIÈRES

LES CHOSES ROUGES

FRANCE | 1994 | 20' | SUPER 16 | FRENCH

Des oiseaux, les lumières industrielles de la nuit, un jeune ouvrier essayant de faire démarrer sa mobylette, un enfant qui nous regarde, une usine. Sur ces images composant un espace mental et physique, plusieurs voix engagent un récit complexe. L'une parle du chaos du monde, de toutes les voix isolées du passé et de l'avenir qui envahissent sa tête. D'autres lisent des rédactions d'écoliers ou racontent l'histoire d'un miroir du Diable tombé sur la Terre, tandis que la dernière voix se penche sur la théorie des couleurs selon Aristote. Entre temps, l'ouvrier se demande comment les commentateurs sportifs, habitués à observer minutieusement les gestes effectués par les athlètes, décriraient son propre travail. Ensuite, il part avec sa mobylette, évite un accident, s'énerve contre l'automobiliste qui lui a coupé la route, réfléchit sur l'oppression du travail. Aussi l'intelligence poétique et philosophique de des Pallières questionne le sens de la militance dans le monde contemporain.

LUCIANO BARISONE

Vögel, nächtliche Industrielichter, ein junger Arbeiter, der sein Mofa starten will, der Blick eines Kindes, eine Fabrik... Vor dem Hintergrund dieser Bilder, die sich zu einem mentalen und physischen Raum zusammenfügen, erzählen mehrere Stimmen eine komplexe Geschichte. Die eine spricht vom Chaos der Welt, von all den einzelnen Stimmen von gestern und morgen in ihrem Kopf. Die anderen lesen Schulaufsätze oder erzählen die Geschichte eines Teufelsspiegels, der auf die Erde fiel, während die letzte Stimme die Theorie der Farbe von Aristoteles erklärt. Zwischenzeitlich fragt sich der Arbeiter, wie Sportkommentatoren, welche die Bewegungen von Sportlern genau beobachten, seine eigene Arbeit beschreiben würden. Schliesslich fährt er mit seinem Mofa los, hat beinahe einen Unfall, ärgert sich über den Autofahrer, der ihm den Weg abgeschnitten hat, und denkt über die Geissel der Arbeit nach. Das poetische und philosophische Verständnis von des Pallières stellt den Sinn der Militanz in der heutigen Welt in Frage.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

Birds, the lights of an industrial area at night, a young worker trying to get his moped started, a child's gaze, a factory. Over these images, which compose a mental and physical space, a number of voices embark on a complex narrative. One speaks of the chaos of the world, of all the isolated voices from past and future that invade his mind. Others read schoolchildren's compositions or tell the story of a mirror belonging to the Devil that has fallen to Earth, while the last expounds Aristotle's theory of colour. Meanwhile, the worker wonders how sports commentators, accustomed to scrutinizing the movements of athletes, would describe the work he does. Then he sets off on his moped, just avoids having an accident, gets angry with the car driver who has cut in on him, reflects on the oppressive nature of work. In this film, des Pallières applies his poetic and philosophical intelligence to questioning the meaning of militancy in the modern world.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Arnaud des Pallières

PHOTOGRAPHY

Julien Hirsh

SOUND

Olivier Mauvezin, Philippe Amouroux

EDITING

Arnaud des Pallières

MUSIC

Thierry Machuel

CAST

Mohamed Rouabhi, Caroline Dubois, Léo Rouabhi

PRODUCTION & WORLD SALES

G.R.E.C.
+33 144899950
macampos@grec-info.com
www.grec-info.com

ARNAUD DES PALLIÈRES

PARC

FRANCE | 2008 | 90' | 35 MM | FRENCH

PARK

**SCREENPLAY**

Arnaud des Pallières, John Cheever

PHOTOGRAPHY

Jeanne Lapoirie

SOUND

Jean Mallet, Jean-Pierre Duret, Olivier Mauzevin, Arnaud des Pallières

EDITING

Arnaud des Pallières

MUSIC

Martin Wheeler

CAST

Sergi Lopez, Jean-Marc Barr, Nathalie Richard, Laurent Delbecque, Delphine Chuillot, Jean-Pierre Kalfon, Laszlo Szabo, Géraldine Chaplin

PRODUCTIONLes Films d'Ici
Serge Lalou
+33 144522323
courrier@lesfilmsdici.fr
www.lesfilmsdici.fr**WORLD SALES**Ad Vitam
+33 146348246
lucie@advitamdistribution.com
www.advitamdistribution.com

Dans la banlieue résidentielle d'une ville américaine, deux hommes – un père de famille bien-pensant et heureux, et un riche célibataire en guerre contre le monde – voient leur parcours existentiel se croiser de façon tragique. C'est à partir de ce sujet, tiré d'un roman de Cheever, que des Pallières réalise son film le plus difficile et le plus audacieux. L'adaptation d'un texte littéraire constitue pour tout cinéaste un défi majeur. Trahir l'œuvre sur le fond pour en respecter la forme et l'esprit est le chemin le plus risqué: s'écarter de la description littéraire pour tenter de transposer l'art de l'écriture à travers un acte de création équivalent. Avec un style sec, des personnages prenant forme à partir du corps des acteurs et une structure à rebrousse-poil, des Pallières relève le défi avec succès. Il restitue le récit de Cheever tout en captant le sens ultime de sa poétique, axée sur la description hallucinée de la bourgeoisie américaine, dont la complexité, la dualité, le contraste entre un désir de respectabilité et une profonde corruption morale explosent dans *Parc* avec froideur.

LUCIANO BARISONE

In einem amerikanischen Vorort kreuzen sich – auf tragische Weise – die Lebenswege zweier Männer, eines glücklichen Familienvaters und eines reichen Junggesellen im Krieg gegen die Welt. Das Thema aus einem Roman von John Cheever ist der Ausgangspunkt für des Pallières' wohl schwierigsten und mutigsten Film. Die Adaptation eines literarischen Textes ist für jeden Regisseur eine grosse Herausforderung. Das Werk in Bezug auf den Inhalt zu verraten, um seine Form und seinen Charakter zu wahren, ist gewiss der riskanteste Weg: Man entfernt sich von der literarischen Beschreibung und versucht, die Kunst des Schreibens in einen gleichwertigen schöpferischen Akt zu übertragen. Des Pallières gelingt dies durch einen trockenen Stil, Figuren, die durch den Körper der Schauspieler greifbar werden und die Umkehr der Struktur. Er gibt Cheevers Geschichte wieder und fängt gleichzeitig die eigentliche Bedeutung seiner Poetik ein, die auf einer verstörend eindringlichen Beschreibung des US-Bürgertums beruht. Deren Komplexität und Dualität und der Kontrast zwischen dem Wunsch nach Anerkennung und tiefster moralischer Verdorbenheit stossen in *Parc* eiskalt aufeinander.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

In a residential suburb of an American city, the lives of two men – a happy, respectable family man and a wealthy bachelor at war with everyone and everything – come into contact with tragic consequences. This is the subject, taken from a novel by John William Cheever, that des Pallières uses to create his most daring and difficult film. Adapting a literary text is a major challenge for any filmmaker. "Betraying" the work in terms of its content while respecting its form and spirit – departing from the literal description and attempting to transpose the writer's art by an equivalent act of creation – is the approach most fraught with risk. Adopting a dry style, a structure that goes against the grain, and shaping his characters from the bodies of his actors, des Pallières successfully meets the challenge. He renders Cheever's story while capturing the poetry of his work, based on a haunting description of the American middle classes. In *Parc*, their complexity and duplicity, and the contrast between their longing for respectability and deep-seated moral corruption, is coldly and explosively analysed.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations



ARNAUD DES PALLIÈRES

POUSSIÈRES D'AMÉRIQUE

FRANCE | 2011 | 100' | ARCHIVES

AMERICAN DUST

INTERNATIONAL PREMIERE

Le film commence avec des images retraçant la construction d'un engin destiné à la conquête de l'espace. Entre deux plans, les cartons racontent un sentiment d'admiration pour l'Amérique, lieu où l'on peut s'imposer et avancer « même si les autres ne suivent pas ». Le récit de la découverte d'un continent inconnu révèle ensuite l'étonnement de Christophe Colomb, ainsi que l'énonciation d'un désir de pouvoir et de soumission de l'Autre. Dès les premières minutes, un langage, un ton et un temps s'imposent : le langage est celui, poétique, de l'analogie, le ton est celui, mélancolique, du deuil, le temps est celui, hésitant, de la mémoire incertaine, du souvenir perdu. Les héros du film ne seront donc pas des vainqueurs, mais des perdants, des anonymes tombés dans la poussière de l'histoire. « Ce film est une improvisation. Ça parle d'Amérique. Donc de nous. Des morceaux de la vie de chacun. Un enfant, son père, sa mère, le lapin, le chien, les fleurs, votre enfance, la mienne, la nôtre. Les Indiens, Christophe Colomb, Apollo, la lune. Chaque personnage dit 'je'. C'est le journal intime de chacun. L'autobiographie de tout le monde... » (AdP).

LUCIANO BARISONE

Am Anfang des Films sieht man Bilder des Baus einer Rakete zur Eroberung des Weltraums. Die Texttafeln zwischen den Einstellungen erzählen von der Bewunderung für Amerika, wo jeder sich durchkämpfen und vorankommen kann, « auch wenn die anderen nicht mitziehen ». Die Geschichte der Entdeckung eines unbekanntes Kontinents zeigt uns einen erstaunten Christoph Kolumbus, aber auch den Wunsch nach Macht und Unterwerfung anderer. Gleich zu Anfang setzen sich eine bestimmte Sprache, ein Tonfall und ein Tempo durch: die poetische Sprache der Analogie, der melancholische Tonfall der Trauer und das zögerliche Tempo ungewisser und verlorener Erinnerungen. Helden des Films sind nicht die Sieger, sondern die Besiegten, anonyme Opfer im Staub der Geschichte. « Dieser Film ist eine Improvisation. Es geht um Amerika. Also um uns. Bruchstücke aus dem Leben Einzelner. Ein Kind, sein Vater, seine Mutter, das Kaninchen, der Hund, die Blumen, Ihre, meine und unsere Kindheit. Die Indianer, Christoph Kolumbus, Apollo, der Mond. Jede Figur erzählt in der Ich-Form – das geheime Tagebuch von jedem, die Autobiografie aller Menschen... » (AdP).

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

The film begins with footage of the construction of a rocket designed to conquer space. Between shots, cards proclaim admiration for America, a place where one can assert oneself and get on "even if others prefer not to follow". The story of the discovery of an unknown continent then focuses on the amazement of Christopher Columbus and the expression of a lust for power and for the submission of what is different from ourselves. From the outset, a certain language, tone and rhythm come to dominate: the poetic language of analogy, the melancholy tone of grief, the hesitant rhythm of vague remembrance and lost memories. The film's heroes will therefore not be winners, but losers, nameless individuals become part of the dust of history. "This film is an improvisation. The subject is America. Therefore ourselves. Bits of the life of each individual. A child, his father, his mother, the rabbit, the dog, flowers, your childhood, mine, ours. The Indians, Christopher Columbus, Apollo, the moon. Each character says 'I'. This is the private diary of each of us. Everyone's autobiography..." (AdP).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Arnaud des Pallières

PHOTOGRAPHY

Arnaud des Pallières

SOUND

Jean Mallet, Jean-Pierre Laforce

EDITING

Arnaud des Pallières

MUSIC

Martin Wheeler

PRODUCTION & WORLD SALES

Les Films Hatari
Michel Klein
+33 140220140
lesfilmshatari2@gmail.com

SAMIR



BIOGRAPHY

Né en 1955 à Bagdad, en Irak, Samir arrive en Suisse avec ses parents au début des années 1960. Au début des années 1970, il suit des études à l'Ecole des arts appliqués (Hochschule für Gestaltung und Kunst) de Zurich, puis il effectue un apprentissage de typographe. Après une formation de cameraman au sein de Condor Film, une grande entreprise zurichoise de production cinématographique, il commence à réaliser ses propres films au milieu des années 1980. Ceux-ci se font remarquer par leur caractère innovant dans plusieurs festivals et lui valent divers prix. La filmographie de Samir comprend aujourd'hui plus de 35 longs et courts métrages pour le cinéma et la télévision. Dans les années 1990, il travaille pour différentes chaînes allemandes comme metteur en scène de séries et de téléfilms. En 1994, il fonde avec le documentariste Werner Schweizer et la productrice Karin Koch la société Dschoint Ventschr Filmproduktion, qui a acquis une réputation de pépinière de talents dans le cinéma suisse. Samir travaille en outre dans le domaine des arts visuels et comme metteur en scène au théâtre.

JENNY BILLETER
Traduction BMP Translations

Geboren 1955 in Bagdad, Irak, zog Samir als Kind Anfang der 60er Jahre mit seinen Eltern in die Schweiz. Anfang der 70er-Jahre besuchte er die Schule für Gestaltung in Zürich und machte danach eine Lehre als Typograph. Nach einer Ausbildung zum Kameramann in der Condor Film, einer grossen schweizerischen Filmproduktion in Zürich, begann er Mitte der 1980er-Jahre seine eigenen Filme zu realisieren, welche an diversen Festivals durch ihren innovativen Charakter Aufsehen erregten und ihm diverse Preise bescherten. Samirs Werkliste umfasst inzwischen über 35 Kurz- und Langspieelfilme für Kino und Fernsehen. In den 1990er-Jahren arbeitete er für diverse deutsche Fernsehsender als Regisseur von Serien und Fernsehfilmen. Mit dem Dokumentarfilmer Werner Schweizer und der Produzentin Karin Koch gründete er 1994 die Dschoint Ventschr Filmproduktion, die sich einen Namen machte als Talentschmiede des Schweizer Films. Neben seiner filmischen Tätigkeit arbeitet Samir auch als Theaterregisseur und im Bereich der bildenden Kunst.

JENNY BILLETER

Born in 1955 in Baghdad, Iraq, Samir came to Switzerland with his family in the early 1960s when he was a child. During the early 1970s he attended the Zurich School of Design and then completed an apprenticeship as a typographer. After being trained as a cameraman at Condor Film, a large Swiss production company in Zurich, Samir began to create his own films in the mid-1980s. Their innovative character attracted attention at a variety of film festivals and won him a number of prizes. Samir's work meanwhile comprises more than 35 short and feature-length films for cinema and television. During the 1990s he worked for various German television stations, directing both series and television films. In 1994 he founded Dschoint Ventschr Filmproduktion together with documentary filmmaker Werner Schweizer and producer Karin Koch. The company has already created a name for itself as a "talent factory" for the Swiss film industry. Alongside his work in films, Samir is active as a theatre director and in the area of visual arts.

JENNY BILLETER
Translation BMP Translations

À LA RECHERCHE D'UNE PATRIE

LE CINÉMA DE SAMIR

LEONARD ZELIG S'ADAPTE JUSQU'À L'AUTO-DISSOLUTION. QUELLE QUE SOIT LA PERSONNE AVEC QUI IL PARLE, IL NE PEUT S'EMPÊCHER DE S'AJUSTER À ELLE AU POINT D'EN DEVENIR LA CARICATURE. DANS LE FILM «BABYLON 2», QUE SAMIR CONSACRE AUX SECONDOS – CES MIGRANTS DE LA DEUXIÈME GÉNÉRATION EN SUISSE –, ON APERÇOIT L'AFFICHE DU DOCUMENTEUR «ZELIG» DE WOODY ALLEN FIXÉE AU MUR DERRIÈRE MICHEL, TEL UN COMMENTAIRE IRONIQUE.

Dans cette scène, Michel explique qu'il préférerait avoir un passeport italien plutôt qu'un passeport israélien, qui lui est automatiquement attribué car il est juif. Il adore tout simplement l'«italianità». Mais Michel n'est pas un «Secondo» au sens strict: ses parents et lui-même sont suisses. Qu'à cela ne tienne, dans les films de Samir, il n'y pas d'oppositions simples comme celles qui opposent le Suisse à l'étranger ou le fanatique de l'assimilation à celui des origines, mais toute une palette de nuances. Dans un plaidoyer pour l'individualité et l'ambivalence, Samir va encore plus loin: avec *Babylon 2*, il fait de Michel son alter ego et l'envoie à sa place sur les lieux de son enfance, dans l'agglomération de Zurich. Originaire de Bagdad, Samir est arrivé en Suisse à six ans. Son père est irakien. Sa mère, d'origine suisse, a perdu sa nationalité suite à son mariage. Cet alter ego est un ami de longue date, et partant une sorte d'image de Samir. Pourtant, il lui est diamétralement opposé, comme le montre un événement crucial pour tous deux: la guerre de Six Jours. Michel, le Juif, devient une superstar dans son école, tandis que l'Arabe Samir se fait rouer de coups. Le cinéaste raconte en voix off son histoire, qui tisse le fil conducteur du film, construit autour d'autres «Secondos» et «Secondas»; son individualité permet celle des autres. A ses yeux, elle est

ancrée dans l'ère électronique, dans le style des clips vidéo des années 1990, ça et là, ou bien quelque part au milieu. On croirait presque entendre les enfants de *Siamo italiani* – le documentaire poétique d'Alexander J. Seiler sur les ouvriers immigrés de l'Italie du début des années 1960 – parler de leurs origines, de leur personnalité, de leur identité et, ainsi, directement et indirectement,

LES «TALKING HEADS», CES EXPERTS DU DÉCHIREMENT QUI RACONTENT LEUR VIE, FONT PARTIE DES ÊTRES QUE L'ON N'ÉCOUTE GUÈRE.

de la «Suisra» – la Suisse, en arabe – de Samir. Les contours de ces interviews se brouillent; ils doivent partager l'écran avec une deuxième, une troisième image. Des séquences de rêves mises en scène évoquent une Suisse imaginaire. S'y ajoutent des lettres et des mots qui à la fois soulèvent des questions et tiennent lieu de commentaires, multipliant les niveaux de lecture. Côté son, les niveaux sont tout aussi multiples. Outre les discussions, la musique est très présente, plusieurs protagonistes étant actives au sein de la scène

hip-hop – une culture et une patrie choisies, auxquelles mènent de multiples chemins migratoires.

Tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme, *Babylon 2*, intégralement monté en numérique, était étonnamment nouveau au moment de sa sortie en salles en 1993, voilà près de vingt ans. Le cadre de l'image est dynamité et, ainsi, la «Grande Histoire» amenée

sur le même plan que les histoires individuelles. Le film offre une patrie provisoire à la facette de la personnalité qui se définit constamment entre son propre regard et le regard de l'autre, une facette qui interroge les origines, entre enracinement et ouverture sur le monde.

POÉSIE ET ANARCHIE

Le film de fiction *Filou* (1988) accorde déjà le premier rôle à un «Secondo», mais celui-ci veut se faire appeler Max plutôt que Massimo et préfère la culture alternative de Zurich à l'«italianità»; du reste, il vivote grâce à de petites



escroqueries. L'intégration de cet homme charmant et mélancolique est présentée par le biais des frictions qui l'opposent à son frère, stéréotype de l'homme italien en voiture. *Filou* forme à la fois une étude sociologique poétique et une histoire d'espionnage. Campé dans l'ancien quartier de Samir, celui de la Langstrasse, une zone malfamée de Zurich avec ses histoires d'immigrés,

stéréotypes: l'Arabe, le Juif, le Russe, tous devaient y passer. Mêlant en outre une mine de références filmiques et une esthétique de bande dessinée, cet opus était un véritable OVNI vidéo.

VIDEOLADEN ET DSCHOINT VENTSCHR

Samir tient à jouir d'autant de liberté pour la production. Membre du collectif

«IRAQI ODYSSEY» RETOURNE AU POINT DE DÉPART DES RÉFLEXIONS DE SAMIR – SA FAMILLE IRAKIENNE, QUI VIT DISPERSÉE AUX QUATRE COINS DU MONDE.

de drogues et de prostitution, *Filou* présente son auteur comme un Zurichois, un citadin épris de la liberté de pouvoir s'inventer lui-même. Mais *Filou* est aussi un magnifique hommage à *Bäckerei Zürcher*, un film de 1957 dans lequel Kurt Früh raconte l'histoire d'amour du fils d'un boulanger et de la fille d'un vendeur de marrons italien, dans le même quartier.

Le motif de la quête de la patrie est déjà nettement perceptible dans *Filou*, œuvre d'une grande sensibilité. Déjà en 1986, le film néo-noir anarchiste *Morlove* appelait à jouer allègrement avec les

Videoladen, qui a filmé des manifestations et des actions politiques lors des émeutes de Zurich de 1980, il a d'abord travaillé uniquement devant la caméra, puis, au fil des ans, a commencé à réaliser ses propres films au sein de Videoladen. En 1994, il a fondé avec la productrice Karin Koch et le réalisateur Werner «Swiss» Schweizer la Dschoint Ventschr Filmproduktion. Cette société centrée sur les auteurs est vite devenue un vivier de nouveaux talents, qui lui ont valu d'importants succès.

Après avoir connu des problèmes financiers à la fin des années 2000, Dschoint

Ventschr continue de produire de nombreux films et documentaires. Demeurant une institution de la scène cinématographique zurichoise, cette société s'est depuis enrichie de plusieurs jeunes sociétés de production, dont quelques-unes ont été fondées par d'anciens collaborateurs de Dschoint Ventschr.

FORGET BAGHDAD

Forget Baghdad (2002), le deuxième long métrage documentaire de Samir, constitue la deuxième partie de la trilogie consacrée à ses origines, qui se clôt avec *Iraqi Odyssey*. Ce volet se compose lui aussi d'histoires individuelles, cette fois-ci situées dans un contexte plus large – celui du Proche-Orient. Et de nouveau, Samir trouve de multiples voies pour questionner ses origines et les relier à celles des autres. Le père de Samir, communiste, parlait beaucoup de ses camarades juifs. Samir rend donc visite à quatre vieux Irakiens, juifs et communistes, dont les vies en exil rendent compte avec complexité et ambivalence du conflit au Moyen-Orient. Il poursuit ainsi son exploration du judaïsme, amorcée dans *Babylon 2*. Ses protagonistes, des intellectuels, ont dû quitter l'Irak et partir vivre en Israël. Là-bas, ils ont voulu fuir la chasse aux sorcières, ici, ils renforcent la présence juive mais mènent une vie de citoyens de seconde zone.

Comme dans *Babylon 2*, les choix formels pulvérisent l'idée d'une vérité absolue; et encore une fois, les longues interviews sont montées thématiquement. Les «talking heads», ces experts du déchirement qui racontent leur vie, font partie des êtres que l'on n'écoute guère. Samir brouille la bordure des images et intègre des mots écrits. Il utilise des archives d'actualités et des extraits de films israéliens populaires dans les années 1960 dans lesquels les Juifs arabes sont caricaturés comme des êtres primitifs, et opposés au cliché du Juif ashkénaze cultivé, d'origine européenne. Dans *Forget Baghdad*, Samir pose des questions encore plus variées sur l'identité et obtient des réponses encore plus ambivalentes que dans *Babylon 2*.

IRAQI ODYSSEY

Iraqi Odyssey, le troisième volet de la trilogie, est en cours de réalisation. Dans ce film, Samir retourne au point de départ de ses réflexions – à sa famille irakienne, qui vit dispersée aux quatre coins du monde.

Les proches de Samir racontent leur exil dans des pays aussi différents que la Russie ou la Nouvelle-Zélande. Le cinéaste souhaite par la suite réunir sa famille en Suisse pour lui montrer une première version du film puis intégrer ses réactions à la version finale. Mais



FILOU

la partie n'est pas gagnée, car certains membres de la famille ne se réjouissent guère du projet...

Dans le cadre de l'atelier de Visions du Réel, Samir montrera pour la première fois au public des extraits d'*Iraqi Odyssey*, et aura sans aucun doute quantité d'histoires à raconter.

Les sketches d'*ID Swiss*, produit par Samir et Werner Schweizer, sont reliés par des intermèdes portant la marque de Samir, qui aime expliquer les faits avec une pointe d'ironie.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

SKINHEAD ATTITUDE, YA SHARR MOUT ET ID SWISS

Le programme est complété par trois films produits par Dschoint Ventschr. *Skinhead Attitude* (2002) a été réalisé par le Genevois Daniel Schweizer et produit par Samir, *Ya Sharr Mout* (2008), de Sabine Gisiger, a été produit par Karin Koch. Enfin, *ID Swiss* (1999) se compose de sept courts métrages de sept réalisatrices et réalisateurs différents. D'une part, ce film à sketches incarne bien la plateforme qu'offre Dschoint Ventschr à ces auteurs, d'autre part, le choix du sujet principal – les identités culturelles en Suisse – laisse transparaître l'intérêt de Samir pour les thèmes de la «cross culture». Ces documentaires créatifs posent des regards variés sur la Suisse, avec des histoires bariolées – depuis la difficulté, en tant que «Secondo», de se décider pour une équipe de football nationale jusqu'à celle de devenir juif sans s'y attendre, en passant par une interprétation inquiétante de la «barrière de rösti».

FILMISCHE HEIMATSUCHE

DAS KINO VON SAMIR

HERR ZELIG PASST SICH BIS ZUR SELBSTAUFLÖSUNG AN. MIT WEM ER AUCH IMMER SPRICHT – ER KANN ES NICHT VERHINDERN, SICH SEINEM GEGENÜBER SO STARK ANZUGLEICHEN, DASS ER SICH IN DESSEN KARIKATUR VERWANDELT. IN SAMIRS FILM «BABYLON 2» ÜBER SECONDOS – MIGRANTEN DER ZWEITEN GENERATION IN DER SCHWEIZ – HÄNGT DAS FILMPLAKAT VON WOODY ALLENS MOCKUMENTARY «ZELIG» GEWISSERMASSEN ALS IRONISCHER KOMMENTAR AN DER WAND HINTER MICHEL.

Dieser erzählt gerade, dass er eigentlich lieber Zugang zum italienischen statt zum israelischen Pass hätte, was ihm als Jude automatisch zusteht. Er findet die Italianità einfach toll. Streng genommen ist Michel nicht einmal «Secondo», da er und seine Eltern Schweizer sind. Doch das passt zu Samir, in dessen Filmen es keine einfachen Gegensätze wie Schweizer-Ausländer oder assimiliert-Heimwehfundamentalist gibt, sondern alle individuellen Schattierungen dazwischen. Sein Plädoyer für Individualität und Ambivalenz treibt Samir noch weiter, indem er Michel in *Babylon 2* sein Alter Ego spielen lässt, der an seiner Stelle den Ort seiner Kindheit in der Zürcher Agglomeration aufsucht. Als Sechsjähriger war Samir von Bagdad in die Schweiz gekommen, sein Vater Iraker, seine Mutter Schweizerin, die aber durch die Heirat die Nationalität verlor. Dieses Alter Ego ist sein alter Freund und dadurch irgendwie Samirs Abbild, er steht ihm aber auch diametral gegenüber, wie ein für beide einschneidendes Erlebnis zeigt: Michel wurde als Jude durch den Sechstagekrieg in der Schule der Superstar, während Samir als Araber zusammengeschlagen wurde. Samirs persönliche Geschichte, die er im Off erzählt, bildet den Faden des Filmes, der sich um die anderen

«Secondos» und «Secondas» windet, seine Individualität erlaubt diejenige der Anderen. Er sieht sie im elektronischen Zeitalter verankert, im Videoclipstil der goer, da und dort oder irgendwo dazwischen zu Hause. Da sprechen quasi die Kinder von *Siamo Italiani* – dem poetischen Dokumentarfilm von Alexander J. Seiler über italienische Gastarbeiter der frühen 60er-Jahre – über unterschied-

Musikperformances dazu, da mehrere der Protagonistinnen in der Hip-Hop-Szene aktiv sind – eine Wahlkultur, eine Wahlheimat, in die viele Migrationswege führen.

Sowohl inhaltlich als auch formal war dies alles überraschend neu, als vor bald 20 Jahren 1993 der vollständig digital geschnittene *Babylon 2* ins Kino kam. Der Bildrahmen wurde gesprengt

DIE «TALKING HEADS» GEHÖREN MENSCHEN, DENEN MAN NICHT OFT ZUHÖRT. ES SIND EXPERTEN DER ZERRISSENHEIT, DIE IHR LEBEN ERZÄHLEN.

liche Strategien, mit ihrer Herkunft umzugehen, über Persönlichkeit, Identität und damit direkt und indirekt über Samirs «Suisra» – Schweiz auf Arabisch. Dabei flimmern diese Interviewaufnahmen seltsam an den Rändern; sie müssen sich den Bildschirm mit einem zweiten, einem dritten Bild teilen. Inszenierte Traumsequenzen evozieren die Schweiz der Vorstellungen. Und dazu kommen Buchstaben, Wörter, die teils Fragen ersetzen, teils kommentieren und die Bedeutungsebenen vermehren. Der Ton ist genauso vielschichtig, neben den Gesprächen kommen

und damit die «Grosse Geschichte» mit persönlichen Geschichten auf eine Ebene gebracht. Der Film bietet eine provisorische Heimat für die sich ständig zwischen Selbst- und Fremdbestimmung definierende Seite der Identität, die Seite, die sich mit der Herkunft beschäftigt, mit Wurzeln und Füßen.

POETISCH UND ANARCHISCH
Bereits im Spielfilm *Filou* (1988) war ein «Secondo» Hauptfigur, aber einer, der sich lieber Max als Massimo nennt, der statt Italianità das Lebensgefühl der alternativen Szene von Zürich pflegt



und sich mit kleinen Gaunereien über Wasser hält. Die Integration des charmant melancholischen Mannes wird mittels der Reibung an seinem Bruder, einem stereotypen Italiener im Auto, gezeigt. *Filou* ist eine poetische Milieustudie und Agentengeschichte zugleich. In Samirs damaligem Lebensumfeld angesiedelt, rund um die berühmte Zürcher Langstrasse mit ihren Migrations-, Drogen-, und Rotlichtgeschichten, reflektiert *Filou* den Autoren Samir als Zürcher, als Städter, der die Freiheit schätzt, sich selber zu erfinden. Mit *Filou* gelingt ihm aber auch eine wunderschöne Hommage an den Film *Bäckerei Zürcher*, in dem Kurt Früh 1957 im selben Stadtviertel die Liebesgeschichte des Bäckersohns und der Tochter eines italienischen Marroniverkäufers erzählte. Samirs filmische Heimatsuche ist im feinfühligem *Filou* bereits deutlich zu spüren. Schon der anarchische *Neo Noir Morlove* hatte 1986 zum herzhaften Spiel mit Stereotypen aufgerufen: Der Araber, der Jude, der Russe, alle mussten dran glauben. Dazu öffnete er eine Schatzkiste von filmischen Referenzen und ergänzte sie mit Comicästhetik zu einem eigentlichen Ufo auf Video.

VIDEOLADEN UND DSCHOINT VENTSCHR

Genauso viel Freiheit wollte Samir auch in der Produktion geniessen. Als

Mitglied des Videoladen-Kollektivs, das während der Zürcher Unruhen 1980 Demonstrationen und politische Aktionen filmte, war er zuerst nur vor der Linse anzutreffen, realisierte im Laufe der Jahre aber mehrere eigene Filme im Videoladen. 1994 gründete er mit der Produzentin Karin Koch und dem Filmemacher Werner «Swiss» Schweizer die Dschoint Ventschr Filmproduktion. Die autorenbasierte Firma wurde bald zur wichtigen Station für Nachwuchstalente, mit denen sie wichtige Erfolge feierte.

Nach einer finanziellen Krise Ende der Nullerjahre, produziert Dschoint Ventschr heute weiterhin zahlreiche Dokumentar- und Spielfilme und bleibt ein fest etablierter Teil des Zürcher Filmplatzes, der unterdessen um mehrere junge Produktionsfirmen reicher geworden ist – einige davon von ehemaligen Dschoint Ventschr-Mitarbeitern gegründet.

FORGET BAGHDAD

Samirs zweiter langer Dokumentarfilm *Forget Baghdad* (2002) und zugleich zweiter Teil der Trilogie rund um seine Herkunft, die mit *Iraqi Odyssey* zum Abschluss kommen wird, setzt sich wiederum aus individuellen Geschichten zusammen, die in einem grösseren Zusammenhang – diesmal im Nahen Osten angesiedelt – zu verstehen sind. Wiederum findet Samir multiple

Zugänge, um seine Herkunft zu reflektieren und dabei mit derjenigen von anderen zu verknüpfen. Samirs Vater war Kommunist und hatte immer wieder von seinen jüdischen Genossen erzählt. So sucht Samir vier ältere jüdische irakische Kommunisten im Exil auf, deren Lebensgeschichten den Nahostkonflikt komplex und ambivalent abbilden und zudem sein Interesse am Judentum, das

sind Experten der Zerrissenheit, die ihr Leben erzählen. Samir lässt die Bildränder verschwimmen, interveniert mit geschriebenen Worten und nutzt Archivmaterial aus Wochenschauen und aus beliebten israelischen Spielfilmen der 60er-Jahre, in denen die arabischen Juden als primitiv karikiert werden, gegenüber dem Klischee des kultivierten europäischstämmigen Aschkenasi.

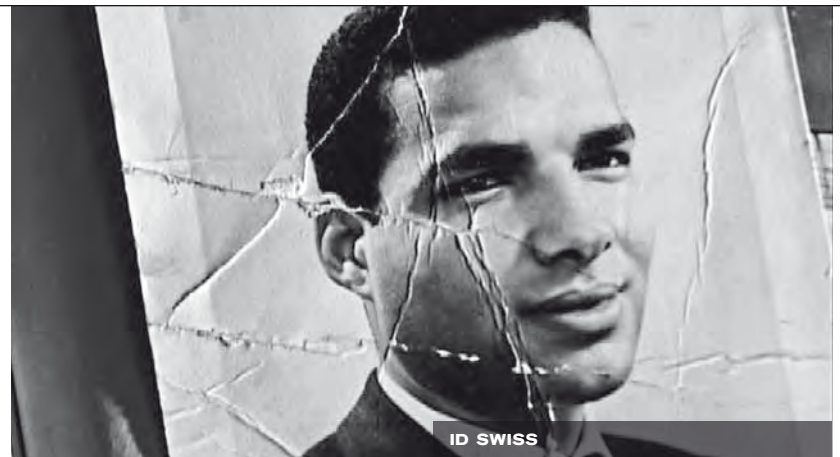
«IRAQI ODYSSEY» KEHRT ZUM EIGENTLICHEN AUSGANGSPUNKT VON SAMIRS REFLEKTIONEN ZURÜCK – ZU SEINER IRAKISCHEN FAMILIE, DIE AUF DER GANZEN WELT VERSTREUT LEBT.

er bereits in *Babylon 2* erwähnte, vertieft. Seine Protagonisten sind Intellektuelle, die aus dem Irak nach Israel gehen mussten. Dort, um der Kommunistenhetze zu entkommen, da, um die Zahl der Juden zu erhöhen und ein Leben als Bürger zweiter Klasse vorzufinden. Die formalen Strategien fragmentieren absolute Wahrheitsansprüche genauso wie in *Babylon 2*, ebenso sind lange Interviews nach Themen montiert. Die «Talking Heads» gehören Menschen, denen man nicht oft zuhört, es

Samir stellt in *Forget Baghdad* die Identitätsfragen noch mannigfaltiger und erhält noch ambivalentere Antworten als in *Babylon 2*.

IRAQI ODYSSEY

Der dritte Teil der Trilogie, der sich noch in Entstehung befindende *Iraqi Odyssey*, verspricht umso spannender zu werden, da Samir zum eigentlichen Ausgangspunkt seiner Reflektionen zurückkehrt – zu seiner irakischen Familie, die auf der ganzen Welt verstreut lebt.



Samirs Verwandte werden ihre Geschichten aus dem Exil in so unterschiedlichen Ländern wie Russland oder Neuseeland erzählen. Zudem will Samir die Familie in der Schweiz zusammenbringen, um ihr die Rohfassung des Filmes zu zeigen und die Reaktionen in das Endresultat des Filmes einzuarbeiten. Falls es überhaupt so weit kommt, denn nicht alle Familienmitglieder freuen sich über Samirs Projekt...

Anlässlich des Ateliers von Visions du Réel wird Samir dem Publikum erstmals Ausschnitte aus *Iraqi Odyssey* vorführen und dazu zweifellos unzählige Geschichten zu erzählen haben.

– Samirs Interesse an ebendiesen Cross-Culture-Themen durchblicken. Die kreativen Dokumentarfilme werfen mannigfaltige Blicke auf die gelebte Schweiz: Von der Schwierigkeit, sich als «Secondo» für eine Fussballnationalmannschaft zu entscheiden, über was es bedeutet, unverhofft jüdisch zu werden bis zu einer bedrohlichen Interpretation des Röstigrabens. Samir und Werner Schweizer fungierten als Produzenten. Die einzelnen Episoden von *ID Swiss* sind mit Zwischenspielen verbunden, die eindeutig dem Samirschen Stil der Erläuterung von Fakten mit ironischem Unterton entsprechen.

SKINHEAD ATTITUDE, YA SHARR MOUT UND ID SWISS

Das Filmprogramm zum Atelier wird mit drei von Dschoint Ventschr produzierten Filmen ergänzt. *Skinhead Attitude* (2002) des Genfers Daniel Schweizer wurde von Samir produziert, Sabine Gisigers *Ya Sharr Mout* (2008) von Karin Koch. *ID Swiss* (1999) schliesslich besteht aus sieben Kurzfilmen von sieben Regisseurinnen und Regisseuren. Der Episodenfilm verkörpert einerseits die Plattform, die Dschoint Ventschr diesen Autoren bot und lässt andererseits mit der Wahl des übergeordneten Themas – Geschichten rund um kulturelle Identitäten in der Schweiz

JENNY BILLETER

A CINEMATIC SEARCH FOR HOME

THE CINEMA OF SAMIR

LEONARD ZELIG ASSIMILATES UNTIL HE DISSOLVES. NO MATTER WHO HIS CONVERSATIONAL PARTNER IS, HE CANNOT PREVENT HIMSELF ADAPTING TO THAT PERSON SO COMPLETELY THAT HE BECOMES THE OTHER'S CARICATURE. "BABYLON 2" IS SAMIR'S FILM ABOUT "SECONDOS" – SECOND-GENERATION IMMIGRANTS IN SWITZERLAND. IN IT A POSTER OF WOODY ALLEN'S MOCKUMENTARY "ZELIG" HANGS ON THE WALL BEHIND MICHEL AS A KIND OF IRONIC COMMENTARY.

At that moment in the film Michel is explaining that he would actually prefer being able to apply for an Italian passport instead of the Israeli one to which he is entitled because he is Jewish, as he really likes "Italianità" – the Italian way of life.

Strictly speaking, Michel is not even a "Secondo" as both he and his parents are Swiss. But this is characteristic of Samir, whose films contain no simple dichotomies such as Swiss vs. foreign or assimilated vs. homeland fundamentalist but rather all the individual gradations between. Indeed, Samir's plea for individuality and ambivalence drives him even further: he allows Michel in *Babylon 2* to play his own alter ego, who, in Samir's place, returns to the scene of his childhood in the Zurich metropolitan area. Samir came to Switzerland from Baghdad as a six-year-old. His father is Iraqi, his mother Swiss, though she lost her nationality when she married. The alter ego Michel is Samir's old friend and thus somehow his image, yet he also opposes him diametrically – as an experience shows which is dramatic for both of them: Michel becomes the school's superstar during the Six-Day War because he is Jewish, while Samir is beaten up because he is Arab.

Samir's personal story, which he tells off-screen, forms the backbone of the film around which the other "Secondos"

revolve; his individuality allows the others to emerge as individuals. He sees his individuality anchored in an electronic age, in the video clip style of the 1990s, at home here, there, or somewhere in between. It is as if the film lends its voice to the children of *Siamo Italiani* – the poetic documentary by Alexander J. Seiler on the Italian guest workers of the early 1960s – as they talk

multilayered: in addition to the conversations there are musical performances, as several of the women protagonists are active in the hip-hop scene – an elected culture or chosen home to which many migratory paths lead.

This was all new and surprising in terms of content and form when the completely digitally edited *Babylon 2* was released in 1993 nearly twenty years

THE "TALKING HEADS" BELONG TO PEOPLE WHO DO NOT OFTEN HAVE AN AUDIENCE. THESE ARE EXPERTS ON FRAGMENTATION TELLING THEIR LIFE STORIES.

about different strategies for dealing with their origins, about personality and identity and thus directly or indirectly about Samir's "Suisra" – Switzerland in Arabic.

In the process, the footage of these interviews flickers strangely at the edges; it shares the screen with a second or even a third image. Staged dream sequences evoke the Switzerland of the imagination. They are accompanied by letters, words, which sometimes replace questions and sometimes comment on them and thus multiply the levels of meaning. The audio of the film is equally

ago. The boundaries of the conventional picture frame were burst in *Babylon 2*: the film brought "great history" and personal history onto the same level. It offers a provisional home for that part of human identity which defines itself continually somewhere between self-determination and "foreign rule" – the part which concerns itself with its origins, with roots and wings.

POETIC AND ANARCHIC

A "Secondo" played the lead as early as the feature film *Filou* (1988), but one who preferred to call himself Max



YA SHARR MOUT

instead of Massimo, who cultivated the attitudes of Zurich's alternative scene instead of "Italianità" and kept himself afloat through petty criminality. The integration of the charmingly melancholy Max is presented through the medium of the friction between him and his brother, a stereotypical Italian in a car. *Filou* is a both a poetic milieu

"IRAQI ODYSSEY" RETURNS TO THE POINT OF DEPARTURE OF SAMIR'S REFLECTIONS – HIS IRAQI FAMILY, NOW LIVING SCATTERED ALL OVER THE WORLD.

study and a spy story. Set in Samir's childhood neighbourhood near Zurich's infamous Langstrasse with its stories of migration, drugs and prostitution, *Filou* reflects the author Samir as a Zurich resident, as a city-dweller who values the freedom to invent himself. Yet with *Filou* Samir also succeeds in creating a wonderful homage to the 1957 film *Bäckerei Zürner*, in which Kurt Früh uses the same district of the city to tell the love story of the son of a baker and the daughter of an Italian chestnut-seller. Samir's cinematic search for home is already very noticeable in the sensitively told story of *Filou*. Yet as early

as 1986 his anarchical neo noir film *Morlove* had called for an intensive game with stereotypes: the Arab, the Jew, the Russian; everybody got snuffed. Samir opened up a treasure chest of cinematic references for this purpose and extended them with the aesthetics of comics for an utterly unique result on video.

VIDEOLADEN AND DSCHOINT VENTSCHR

Samir wanted to enjoy the same freedom in production as well. As a member of the Videoladen Collective which filmed demonstrations and political actions during the unrest in Zurich in 1980, he was initially only in front of the camera, but as the years went by, Samir made several films of his own at Videoladen. In 1994 he founded Dschoint Ventschr Filmproduktion together with the producer Karin Koch and the filmmaker Werner "Swiss" Schweizer. The author-based company soon became an important way-station

for the next generation of talented filmmakers, with whom Dschoint Ventschr celebrated some important successes. Following a financial crisis toward the end of the 2000s, Dschoint Ventschr is now once again producing numerous documentary and feature films and remains a firmly-established feature of the Zurich film scene – meanwhile enriched by several young production companies, some of which were founded by former employees of Dschoint Ventschr.

FORGET BAGHDAD

Samir's second long documentary, *Forget Baghdad* (2002), is also the second part of his trilogy about his origins (the third part is *Iraqi Odyssey*). *Forget Baghdad* is likewise composed of individual stories meant to be understood within a larger context, but in this film they are set in the Middle East. Here again as well, Samir finds multiple points of access for reflecting upon his origins and linking them with those of other people in the process. Samir's father was a Communist and had spoken again and again of his Jewish comrades, so Samir seeks out four older Jewish Iraqi Communists in exile. Their life stories map the Middle East conflict in complex and ambivalent ways and deepen the interest in Judaism that Samir already touched on in *Babylon 2*.

His protagonists are intellectuals who were forced to leave Iraq for Israel – to increase the number of Jews in Israel only to find themselves treated as second-class citizens there.

Just as in *Babylon 2*, formal strategies fragment absolute claims to truth and long interviews are collaged by topic. The "talking heads" belong to people who do not often have an audience. These are experts on fragmentation telling their life stories. Samir allows the edges of the images to blur, intervenes with written words and uses archival material from weekly television newscasts and popular Israeli feature films from the 1960s in which Arabic Jews are represented as primitive caricatures in comparison with the cliché of the cultivated, Ashkenazi Jew of European origin. In *Forget Baghdad* Samir poses questions of identity more diversely and receives even more ambivalent answers than he does in *Babylon 2*.

IRAQI ODYSSEY

The third part of the trilogy is *Iraqi Odyssey*, which is still in the process of being created. It promises to be even more exciting as Samir returns to the point of departure of his reflections – his Iraqi family, now living scattered all over the world.



SKINHEAD ATTITUDE

Samir's relatives will tell their stories from exile in countries as diverse as Russia and New Zealand. Samir also intends to bring his family together in Switzerland to show them the rough cut of the film and integrate their reactions into its final version – that is, assuming he progresses that far; not everyone in Samir's family is happy about the project...

Samir will present excerpts from *Iraqi Odyssey* at Visions du Réel's Atelier and will doubtless have innumerable stories to tell.

SKINHEAD ATTITUDE, YA SHARR MOUT AND ID SWISS

The Atelier film programme will be extended to include three films produced by Dschoint Ventschr. *Skinhead Attitude*, a 2002 film by the Geneva native Daniel Schweizer, was produced by Samir and Sabine Gisiger's *Ya Sharr Mout* (2008) by Karin Koch. The third film, *ID Swiss* (1999) comprises seven short films from seven directors. As an episode film it functions on the one hand as a platform provided by Dschoint Ventschr for the authors. On the other hand the choice of overarching topic – stories of cultural identity in Switzerland – reveals Samir's interest in cross-cultural themes. These creative documentaries offer the audience a diversity of views of Switzerland as

it is experienced, from the difficulty as a "Secondo" of choosing a national football team to the question of what it means to become Jewish unexpectedly to a threatening interpretation of the "Röstigraben", the cultural divide between German-speaking and French-speaking Switzerland. Samir and Werner Schweizer served the project as producers. The individual episodes of *ID Swiss* are linked by interludes that clearly correspond to Samir's preferred style of enhancing factual explanations with ironic undertones.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

SAMIR LE CONTEUR

CONVERSATION AVEC SAMIR

VOS FILMS ONT LE PLUS SOUVENT UN ARRIÈRE-PLAN AUTOBIOGRAPHIQUE. COMMENT AVEZ-VOUS GRANDI EN SUISSE, OÙ VOUS ÊTES ARRIVÉ À SIX ANS, AU DÉBUT DES ANNÉES 1960, ALORS QUE VOUS VENIEZ D'IRAK ?

DÈS QUE JE DISAIS MON NOM, JE DEVENAIS PRESQUE AUTOMATIQUEMENT UN MARGINAL. J'ÉTAIS LE SEUL ENFANT ÉTRANGER DE MA CLASSE ET JE L'AI RESENTI. IL FALLAIT ÊTRE UN «GARÇON SUISSE NORMAL», LA PRESSION ÉTAIT EXTRÊMEMENT FORTE. DANS LE MÊME TEMPS, IL ÉTAIT IMPOSSIBLE DE SURMONTER LE REJET.

J'ai essayé malgré tout de m'adapter. De ne pas sortir du lot. De ne pas aborder le sujet de mes origines arabes. Jusqu'aux années 1970, je suis resté intégré. Heureusement, pendant mon apprentissage, l'identité culturelle n'était pas importante pour mes amis de la jeunesse syndicale. Et ça n'intéressait personne de savoir que je raffolais des aubergines. Mais lorsque mon père est retourné en Irak parce qu'il ne supportait plus d'être mis à l'écart, c'en fut fini de mon intégration.

Tout naturellement, j'ai fait partie des activistes du mouvement de 1980, à Zurich, et de la révolte de la jeunesse.

Comment êtes-vous devenu cinéaste ?

Au début des années 1970, j'allais à la Kunstgewerbeschule, l'École des arts appliqués, et j'adorais le cinéma. Mais sans baccalauréat, ni passeport suisse, je ne pouvais pas étudier dans une école de cinéma à l'étranger. J'ai donc fait des études de typographe, mais ce métier a vite disparu. Je passais cinq jours par semaine au cinéma et je connaissais tous les ciné-clubs. Avec l'argent que je gagnais en travaillant sur des chantiers et en tant que serveur, je me suis acheté une caméra super 8, avec laquelle j'ai filmé les manifestations contre le nucléaire. Mais j'ai vite compris une chose: une manifestation est une manifestation. Ce n'est pas un film.

J'ai heureusement décroché un stage chez Condor Film, une grosse entreprise. J'y ai tout appris sur le tas. Ensuite, lorsque les jeunes diplômés d'écoles étrangères sont rentrés en Suisse et que j'ai travaillé sur leurs premiers films, je me suis aperçu que j'en savais autant qu'eux.

Pendant le mouvement de 1980, j'étais en contact étroit avec le collectif Videoladen, qui filmait nos actions politiques. A l'époque, je détestais la vidéo parce que je venais du cinéma, mais la vidéo a deux avantages: elle est moins chère que le 16 mm et une cassette peut être copiée. Et on peut immédiatement voir ce que l'on a filmé. Cela me fascinait. De plus, on peut retravailler les images sur une table de montage. C'était certes encore incroyablement laborieux, mais c'était possible. L'action politique a donné naissance à une action esthétique, et je suis devenu membre du Videoladen. A force de travailler avec de nouvelles techniques filmiques, j'ai fini par faire mes propres films.

Dès lors, vous avez toujours signé vos films de votre seul prénom. Pour quelle raison ?

A l'époque préislamique, un «Samir» racontait des histoires et des paraboles à une tribu du désert rassemblée autour du feu; c'est ce que je voulais faire avec mes films.

Dans *Babylon 2* un alter ego vous incarne. Pourquoi ce choix ?

Je voulais lutter contre les stéréotypes et apporter une réponse politique à la question: qu'est-ce que l'identité? Cette question est presque dissipée. Mon acteur et ami Michel fait de moi un Juif, un Juif qui préférerait être italien. C'est une tentative de ne pas limiter la compréhension de l'être humain à une vision du monde extérieur.

Se déguiser et, ainsi, s'assurer que l'on pourrait être quelqu'un d'autre, fait partie de la réflexion sur soi; au théâtre comme au cinéma, c'est monnaie courante. J'avais envie d'introduire ça dans un documentaire: je vous montre Michel et je prétends qu'il est moi. Ce ne fut pas sans conséquence: lorsque je suis arrivé en retard à la première de *Babylon 2*, la propriétaire du cinéma n'a pas voulu me laisser entrer parce que je ne ressemblais pas au Samir du film.

Pourquoi utilisez-vous de longues discussions dans vos documentaires ?

Je n'aime pas les entretiens courts. En travaillant avec des acteurs, j'ai appris l'importance de la préparation pour le développement des personnages. J'essaie d'en apprendre davantage sur les comédiens, même si certaines choses ne figurent pas dans le scénario. C'est important pour établir des relations de confiance. C'est la même



FORGET BAGHDAD

chose avec mes partenaires dans les documentaires. J'arrive à comprendre relativement vite ce que je dois demander pour obtenir ce que je recherche.

Vous connaissez déjà les réponses?!

En partie. Mais je fais attention à ce que la spontanéité et l'émotivité soient préservées dans la réponse.

Considérez-vous vos protagonistes comme des acteurs qui jouent leur propre rôle ?

En un sens, oui. Dans mes premiers films de fiction, j'ai travaillé avec des débutants et je suis moi-même apparu devant la caméra; je sais donc ce que cela signifie. Il est évident pour moi que la caméra détermine le message. Je n'ai jamais pris au sérieux toutes ces histoires selon lesquelles les documentaires sont censés raconter la vérité et le réalisateur prend un statut d'observateur. J'adopte une position différente. Tout comme il n'existe pas de mauvais comédiens, mais des comédiens auxquels on confie un rôle qu'ils ne peuvent pas jouer, dans le domaine du documentaire, il existe des gens qui racontent des choses fantastiques, mais qui ne peuvent pas le faire devant la caméra. Il y a des gens qui se donnent devant la caméra, d'autres en revanche auxquels il faut sortir les vers du nez. En ce sens, ce sont des comédiens et pas simplement des protagonistes qui

se trouvent en dehors de mon film. Je les laisse se mettre en scène. Lorsque Carlos Leal, dans *Babylon 2*, s'est énérvé à propos d'une de mes questions, je lui ai demandé: «Tu peux le refaire devant la caméra?»

C'est le début de la carrière d'acteur de Carlos Leal.

C'est bien possible! Je savais que j'avais besoin de ce moment pour le film, pour représenter notre relation. A chaque documentaire – je dis bien chaque –, des instructions sont données: «Peux-tu réouvrir les portes?», etc. Il n'y a pas un documentaire qui n'est pas mis en scène. Il n'y a pas une personne qui n'est pas consciente de la caméra. Dans les festivals où *Babylon 2* a été projeté, des représentants de la prétendue authenticité de la position d'observation se sont emportés en me reprochant de faire de la manipulation. Je leur répondais: «C'est vous qui faites de la manipulation. Vous n'êtes perceptibles ni dans le son ni dans l'image. Pourtant je sais que vous faites de la manipulation. Moi, au moins, je montre ma manipulation».

La langue, et non l'observation, est au centre de vos films.

Dans mon premier film, *Filou*, j'ai voulu raconter l'histoire uniquement avec des images. Depuis, j'aime aussi les

paysages gestuels. Et le langage fait partie d'une gestuelle nuancée. Si le visage est un paysage, alors le langage est le vent dans le paysage. Le langage des personnes devant ma caméra appartient à la narration, et la narration n'est complète que par leur visage et leur environnement.

Mais vous interrompez les conversations. Vous effectuez un montage par thèmes.

Oui, je les découpe. Mais je fais le montage à partir des conversations, et non à partir des questions.

Dans le film sur lequel vous travaillez actuellement, *Iraqi Odyssey*, vous rencontrez votre famille. Les choses se passent-elles comme avec vos autres protagonistes ?

J'ai également fait des recherches détaillées. Comme dans tous mes films, je veux tout savoir avant de tourner.

Y a-t-il une charge émotionnelle dans ce film ?

Il y en a toujours une! Avec sa famille, c'est simplement plus brutal, parce que curieusement, la possibilité d'une rupture d'une relation familiale est plus grande qu'avec des personnes que l'on ne connaît pas. La politesse l'interdit, tandis qu'en famille, on a plus vite dit: «Laisse-moi, je suis fatigué.»

Dans ce cas, est-ce que vous insistez ou est-ce que vous respectez ce souhait ?

A Paris, mon oncle m'a mis à la porte.

C'est vous qui l'aviez provoqué ?

Non, au contraire. Mais je le connais et je savais ce qui risquait de se produire. Dans le script, j'ai indiqué que je coupais les ponts avec mon oncle, mais je ne pensais pas que ce serait à ce moment-là!

En 1994, vous avez fondé Dschoint Ventschr avec Karin Koch et Werner «Swiss» Schweizer. Quelle est la différence avec Videoladen ?

Nous nous sommes clairement réparti le travail. Karin assurait la production; Swiss et moi-même voulions faire nos films. Entre-temps, l'école de cinéma de Zurich a ouvert ses portes et une nouvelle génération de cinéastes est arrivée.

A nos débuts, personne ne s'était occupé de nous. Alors nous nous sommes dit que nous devions mieux accompagner la génération suivante. Au fil des ans, nous sommes devenus une sorte de pépinière de jeunes cinéastes. Le problème, au début, c'est que c'était parfois un peu chaotique, et que nous avons souvent dû travailler avec des budgets réduits à l'extrême.



Vous affichez parfois publiquement votre position, contre l'initiative des minarets par exemple, mais aussi en matière de politique cinématographique, ce qui vous a valu des réactions négatives.

Oui, bien sûr, mais c'est notre génération. Nous savons que nos positions divisent. Cela vient des années 1970 et 1980, cela fait partie de notre personnalité. Je ne veux pas faire autrement. Mais c'est une vie éprouvante, on risque à tout moment de se faire attaquer et on doit ensuite se défendre. Cela ne correspond peut-être pas tout à fait au stéréotype du Suisse consensuel. Je pense pour ma part que trop de consensus donne le cancer et des ulcères à l'estomac!

Vous vous décrivez comme un producteur créatif. Qu'est-ce que cela signifie ?

Les producteurs créatifs sont ceux qui, en discutant avec les réalisateurs, apportent un réel quelque chose au film. Beaucoup de producteurs qui le font se disent « dramaturges ». Nous aussi, mais nous apportons également notre expérience de cinéastes, ce qui fait une grosse différence. Et c'est pourquoi nous avons presque uniquement produit des films qui expriment radicalement les intentions des réalisateurs.

Entretien réalisé à Zurich.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

SAMIR DER GESCHICHTEN- ERZÄHLER

GESPRÄCH MIT SAMIR

IHRE FILME HABEN MEISTENS EINEN AUTOBIOGRAFISCHEN HINTERGRUND. WIE WAR ES, IN DER SCHWEIZ AUFZUWACHSEN, WOHIN SIE AUS DEM IRAK MIT SECHS JAHREN IN DEN FRÜHEN 60ER-JAHREN GEKOMMEN SIND?

ICH WURDE FAST AUTOMATISCH ZUM AUSSENSEITER, SOBALD ICH MEINEN NAMEN SAGTE. ICH WAR DAS EINZIGE AUSLÄNDERKIND IN DER KLASSE UND BEKAM ES ZU SPÜREN. DER DRUCK EIN «GEWÖHNLICHER SCHWEIZER BUB» ZU SEIN, WAR UNGEHEUER STARK. GLEICHZEITIG WAR DIE ZURÜCKWEISUNG UNMÖGLICH ZU ÜBERWINDEN.

Trotzdem versuchte ich mich als Kind anzupassen. Nicht aufzufallen. Meine arabische Herkunft nicht zu thematisieren. So blieb ich bis zu den 70ern sehr angepasst. In der Lehre war zum Glück die kulturelle Identität bei meinen Freunden in der Gewerkschaftsjugend nicht wichtig. Und dass ich am liebsten Auberginen esse, interessierte niemanden. Aber als mein Vater zurückkehrte in den Irak, weil er hier die Ausgrenzung nicht mehr aushielt, war das auch das Ende meiner Anpasstheit. So war es nur natürlich, dass ich 1980 zu einem Aktivist der Zürcher Bewegung und der Jugendunruhen wurde.

Wie sind Sie zum Filmemachen gekommen?

Anfang der 70er-Jahre war ich an der Kunstgewerbeschule und liebte das Kino. Aber ohne Matur und Schweizer Pass konnte ich nicht weg an eine ausländische Filmschule. So habe ich Schriftsetzer gelernt, aber dieser Beruf wurde bald abgeschafft.

Ich war fünf Tage in der Woche im Kino und habe alle Filmclubs gekannt. Mit dem Geld, das ich auf dem Bau und im Service verdient habe, kaufte ich mir eine Super 8-Kamera und habe damit die Anti-AKW Demonstrationen gefilmt, aber rasch gemerkt: Eine Demo ist eine Demo. Das ist kein Film. Glücklicherweise habe ich bei Condor

Film eine Stagiairstelle bekommen. Es war ein grosser Betrieb und ich habe dort von der Pieke auf alles gelernt. Als dann die Absolventen der Filmschulen aus dem Ausland zurückgekommen sind, und ich auf ihren ersten Filmen arbeitete, habe ich gemerkt, dass ich ja alles kann, was sie können.

Während der Bewegung war ich in engem Kontakt mit dem Videoladen Kollektiv, weil sie unsere politischen Actions aufnahmen. Damals hasste ich Video, weil ich ja vom Film herkam, aber es hatte zwei Vorteile: Eine Kassette konnte man wieder überspielen, es war also billiger als 16 mm. Und man konnte unmittelbar anschauen, was man gedreht hatte. Das hat mich fasziniert. Dazu kam die Entdeckung, dass man mit dem Mischpult Bilder bearbeiten kann. Es war zwar noch unvorstellbar mühsam, aber es war möglich. Aus der politischen Aktion wurde eine ästhetische, und ich wurde Mitglied des Videoladens. Die Beschäftigung mit den neuen filmischen Möglichkeiten führten mich schlussendlich dazu, meine eigenen Film zu machen.

Ab diesem Zeitpunkt haben Sie Ihre Filme nur noch mit Ihrem Vornamen gezeichnet, wieso?

Ein «Samir» erzählte in vorislamischer Zeit dem Wüstenstamm am Feuer Geschichten und Gleichnisse, und das wollte ich ja auch mit meinen Filmen.

In *Babylon 2* kommt ein Alter Ego an Ihrer Stelle ins Bild. Wieso haben Sie diese Strategie gewählt?

Ich wollte gegen die Stereotypen arbeiten und ein politisches Statement abgeben auf die Frage: Was ist Identität? Diese Frage wird quasi zur Auflösung gebracht. Ich werde durch meinen Freund und Schauspieler Michel zum Juden, aber zu einem, der lieber Italiener wäre. Es ist ein Versuch, die Begrifflichkeit des Menschen nicht nur auf die Deklaration durch die äussere Welt zu beschränken.

Sich zu verkleiden und sich dabei zu vergewissern, dass man jemand anders sein könnte, ist ein Bestandteil der menschlichen Selbstreflexion, und im Theater und Spielfilm gang und gäbe. Ich hatte Lust, das auch in den Dokumentarfilm zu überführen: Ich zeige euch Michel und behaupte er sei ich. Das blieb nicht ohne Folgen: Als ich zu spät an eine Film Premiere von *Babylon 2* kam, wollte mich die Kinobesitzerin nicht reinlassen, denn ich glich nicht dem «Samir» auf der Leinwand.

Sie arbeiten in Ihren Dokumentarfilmen mit langen Gesprächen. Was ist Ihnen dabei wichtig?

Ich mag keine Kurzinterviews. Und aus meiner Arbeit mit Schauspielern weiss ich um die Wichtigkeit der Vorbereitung für die Entwicklung der Charaktere.



Dabei versuche ich mehr über den Schauspieler zu erfahren, auch wenn gewisse Dinge nicht im Drehbuch stehen. Das ist wichtig, um ein Vertrauensverhältnis aufzubauen. Dasselbe gilt auch für meine Partner in den Dokumentarfilmen. Dann weiss ich relativ schnell, wie ich fragen muss, um das zu erhalten, was ich suche.

Sie kennen die Antworten also schon?!
Zum Teil. Ich achte aber darauf, dass die Spontaneität und die Emotionalität in der Antwort bewahrt bleiben.

Sehen Sie Ihre Protagonisten also als Schauspieler von sich selbst?

Ja, irgendwie schon. In meinen frühen Spielfilmen habe ich mit Laien gearbeitet und bin auch selber vor die Kamera getreten, dadurch weiss ich, was es bedeutet. Dass die Kamera selber die Aussage bestimmt, ist für mich offensichtlich. Alle die Geschichten über Dokumentarfilme, die vermeintlich die Wahrheit erzählen, indem der Regisseur einen beobachtenden Status einnimmt, habe ich niemals ernst genommen. So kam ich zu einer anderen Haltung: Genauso wie es keine schlechten Schauspieler gibt, sondern nur solche, die man für eine Rolle einsetzt, die sie nicht ausfüllen können, genauso ist es für mich im Dokfilm: Es gibt Leute, die tolle Sachen erzählen,

die es aber nicht vor der Kamera erzählen können. Und genauso gibt es Leute, die sich vor der Kamera produzieren, und wiederum solche, die du herauskitzeln musst. In diesem Sinn sind es Darsteller und nicht einfach Protagonisten, die ausserhalb meiner filmischen Tätigkeit stehen. Ich lasse das Moment der Selbstinszenierung zu. Und als Carlos Leal sich in *Babylon 2* über eine meiner Fragen aufregte, fragte ich ihn: Kannst du das vor der Kamera wiederholen?

Das war der Anfang der Schauspielerkarriere von Carlos Leal.

Kann gut sein! Ich wusste, dass ich diesen Moment für den Film brauchte, um meine Beziehung zu ihm darzustellen. Bei jedem Dokumentarfilm, – bei jedem! – werden Anweisungen gegeben: Kannst du nochmals die Türe aufmachen oder so. Es gibt keinen Dokfilm, der nicht inszeniert ist. Es gibt keinen Menschen, der sich der Kamera nicht bewusst ist.

Bei den Festivals, wo *Babylon 2* gezeigt wurde, ereiferten sich Vertreter der angeblichen Authentizität der beobachtenden Position und sagten, ich manipulierte. Und ich sagte: Ihr manipuliert. Ihr seid weder in der Stimme noch im Bild wahrnehmbar. Ich weiss, dass ihr manipuliert habt, ich präsentiere wenigstens meine Manipulation.

In Ihren Filmen steht die Sprache im Mittelpunkt, nicht die Beobachtung.

Bei meinem ersten Spielfilm *Filou*, wollte ich die Geschichte nur mit Bildern erzählen. Inzwischen schätze ich die Landschaften der Mimik. Und zur differenzierten Mimik gehört die Sprache. Wenn das Gesicht eine Landschaft ist, dann ist die Sprache der Wind zur Landschaft. Die Sprache der Menschen vor meiner Kamera gehört zur Narration und die Narration vervollständigt sich durch ihr Gesicht und ihre Umgebung.

Sie lassen ein Gespräch aber nicht durchlaufen. Sie machen eine Montage nach Themen.

Ja, ich nehme es auseinander und mache eine Montage, aber ausgehend vom Gespräch, nicht von den Fragestellungen.

Im neuesten Film, an dem Sie arbeiten, *Iraqi Odyssey*, treffen Sie Ihre eigene Familie – verläuft das gleich wie mit anderen Protagonisten?

Ich habe auch genaue Recherchen gemacht. Ich will ebenso alles wissen, bevor ich drehe.

Kommt da ein emotionales Moment dazu?

Aber das kommt bei allen dazu! Bei der Familie ist es einfach brutaler, weil die Möglichkeit des Abbruchs einer

Beziehung in einer Familie interessanterweise grösser ist als bei Menschen, die du noch nicht so gut kennst. Die Höflichkeitsbeziehung schliesst dies erstmals aus, während in der Familie schneller gesagt wird: Hau ab, ich bin jetzt müde.

Bleiben Sie dann hartnäckig oder respektieren Sie es?

Ich bin von meinem Onkel hinausgeschmissen worden in Paris.

Haben Sie den Rausschmiss provoziert?

Nein, im Gegenteil. Aber ich kenne ihn und deshalb wusste ich, was passieren könnte. Ich habe in der Drehvorlage zum Film angekündigt, dass es zu einem Bruch mit einem Onkel kommt, aber ich dachte nicht zu diesem Zeitpunkt!

1994 haben Sie mit Karin Koch und Werner «Swiss» Schweizer Dschoint Ventschr gegründet. Was wurde anders als im Videoladen?

Wir hatten eine klare Arbeitsteilung. Karin war Produzentin und Swiss und ich wollten unsere Filme machen. Gleichzeitig war die Filmschule in Zürich gegründet worden und es kam eine neue Generation von Filmschaffenden. Zu unserer Anfangszeit hatte sich niemand um uns gekümmert, so dachten wir, die nächste Generation sollte von



FORGET BAGHDAD

uns besser betreut werden. So sind wir über die Jahre eine Art Durchlauferhitzer geworden für junge Filmemacher. Der Nachteil war zu Beginn, dass es manchmal etwas chaotisch war und wir oft mit extrem tiefen Budgets arbeiten mussten.

Sie haben sich öffentlich exponiert, gegen die Minarettinitiative beispielsweise, aber auch filmpolitisch, und erneten dafür auch negative Reaktionen.

Klar, aber das ist unsere Generation. Wir wissen, dass wir polarisieren. Das kommt aus unserer Sozialisierung in den 70er- und 80er-Jahren, es wurde ein Teil unseres Charakters. Ich will nichts missen davon. Aber es ist ein anstrengendes Leben, wenn man jederzeit angegriffen werden kann und sich dann halt verteidigen muss. Das entspricht vielleicht nicht ganz dem Typus des konsensgeplagten Schweizers. Ich glaube, zu viel Konsens gibt viel Krebs und Magengeschwüre.

Sie haben sich als kreativen Produzenten bezeichnet, was bedeutet das?

Kreative Produzenten sind solche, die im Dialog mit den Regisseuren einen wirklichen Input geben können für die Entwicklung der Stoffe. Viele Produzenten nehmen sich dafür einen Dramaturgen. Wir auch, aber daneben können wir unsere Erfahrungen als Filmemacher mit einbringen, das ist ein grosser

Unterschied. Und deshalb haben wir fast nur Filme produziert, die radikal die Intentionen der Regisseure ausdrücken.

Gespräch in Zürich aufgezeichnet.

JENNY BILLETER

SAMIR THE STORYTELLER

A CONVERSATION WITH SAMIR

YOUR FILMS GENERALLY HAVE AN AUTOBIOGRAPHICAL BACKGROUND. WHAT WAS IT LIKE TO GROW UP IN SWITZERLAND AFTER HAVING COME HERE FROM IRAQ AT THE AGE OF SIX IN THE EARLY 1960S?

I WAS ALMOST AUTOMATICALLY AN OUTSIDER FROM THE MOMENT I SAID MY NAME. I WAS THE ONLY FOREIGN-BORN CHILD IN CLASS – AND THAT HAD A PRICE: THE PRESSURE TO BE A “TYPICAL SWISS BOY” WAS INCREDIBLY STRONG AND YET THE REJECTION WAS IMPOSSIBLE TO OVERCOME.

Nonetheless, as a child I tried to assimilate, to blend in. Tried not to mention my Arabic origins. I stayed very assimilated until the 1970s. Fortunately, during my apprenticeship, cultural identity wasn't important among my friends in the trade union youth group and nobody really cared that my favourite food is aubergines. But when my father went back to Iraq because he just couldn't stand the exclusion here anymore, that was also the end of my assimilation.

As a result it was only natural that in 1980 I became an activist in the Zurich movement and the youth unrest.

How did you become a filmmaker?

I attended a design school in the early 1970s and loved the cinema. But without a university entrance examination and Swiss citizenship I couldn't leave Switzerland to attend a foreign film school. So I learned typography, but the trade died out soon after that.

I spent five days a week at the cinema and knew all the film clubs. With the money I earned in construction and as a waiter I bought a Super 8 camera and filmed the anti-nuclear demonstrations. But I noticed very quickly that a demonstration is a demonstration, not a film.

Fortunately for me I got an internship at Condor Film. It's a large operation and I learned everything there from the ground up – and when the graduates

from the foreign film schools came back to Switzerland and I worked on their first films, I noticed that I could do everything they could do.

During the Zurich movement I was in close contact with the Videoladen Collective because they filmed our political actions. At the time I hated video – I came from a film background, after all – but it had two advantages: you could record over old material on a single cassette, which made it much cheaper than 16mm, and you could view what you'd filmed right away. That fascinated me. I also discovered that you could edit images at a mixing console. It was still unbelievably tedious, but it was possible. So a political action became an aesthetic one and I became a member of the Videoladen. And working with the new possibilities in film led me ultimately to make my own films.

From this point on, you began to sign all your films only with your first name. Why is that?

In pre-Islamic times, a “Samir” was a man who told stories and parables to the desert tribe gathered around the fire, and I wanted to do that with my films.

In *Babylon 2* an alter ego takes your place in the film. Why did you choose this strategy?

I wanted to counter stereotypes and provide a political statement to the question: What is identity? The question itself is pushed to the point where it dissolves. Through my friend, the actor Michel, I become a Jew, but one who'd rather be Italian. It's an attempt to have the concept of the human being not be limited to a declaration on the part of the external world.

To disguise yourself and, in the process, find out that you could be someone else is one element of human self-reflection, and it's part and parcel of theatre and film. I wanted to transfer that to documentary film, too: I'll show you Michel, and claim he's me. That had consequences, by the way. When I arrived late for the film premiere of *Babylon 2* the owner of the cinema wouldn't let me in because I didn't look like the “Samir” in the film.

You work with long conversations in your documentary films. What's important to you there?

I don't like short interviews, and from my work with actors I understand the importance of preparation for the development of the characters. So I try to find out more about the actor even if certain things aren't in the script. That's important to building a relationship of trust. The same thing applies to my partners in the documentaries – and then I know



BABYLON 2

pretty quickly how to ask questions to get what I'm looking for.

You mean you already know the answers?!

In part, yes. But I make sure that the spontaneity and emotionality in the answer are preserved.

Does that mean you see your protagonists as if they were acting the role of themselves?

Yes, in a way I do. In my early feature films I worked with non-actors and even played roles myself, so I know what that's like. It's self-evident to me that the camera itself determines the message: all the stories about documentaries that claim to tell the truth because the director assumes the position of an observer – well, I've never taken them seriously. And that led me to a different view: I believe there are no bad actors, just actors who are cast for roles they can't fill, and it's exactly the same for me with documentaries. There are people who tell great stories, but can't tell them in front of the camera. In the same way there are people who can "turn on" in front of the camera and people who have to be coaxed to show what they can do. So in that sense they are players and not just protagonists who happen to be somewhere outside my cinematic activity. I allow that

moment of self-dramatization to happen. And when Carlos Leal got upset about one of my questions in *Babylon 2* I asked him: Can you do that again in front of the camera?

That was the beginning of Carlos Leal's career as an actor.

Maybe so! I knew I needed that moment for the film to show my relationship to him. Not a single documentary – not one! – is made without instructions being given: Can you open that door again? and the like. There's no such thing as a documentary that hasn't been staged, and nobody who is unaware of the camera.

At the festivals where *Babylon 2* was shown, all the people who believe in the alleged authenticity of the observer got all excited and said I was manipulating the story. And I said, You're manipulating it. You're not present in your films either in the audio or the images. I know you've manipulated the story, but at least I present my manipulation.

Your films focus on language, not observation.

I wanted to tell the story of my first feature film, *Filou*, with nothing but images. But meanwhile I value the landscape of facial expressions, and language is part of differentiated facial expressions. If the face is a landscape, then language is the wind across that landscape. The

language of the people in front of my camera is a part of the narration, and the narration is perfected by their faces and surroundings.

But you don't just show a conversation from beginning to end; you create a collage broken down by topics.

Yes, I take it apart and create a collage but I start with the conversation, not the questions or topics.

You meet your own family in the newest film you're working on, *Iraqi Odyssey*. Does that function the same as with other protagonists?

I did very precise research for this film, too. Just as with other films I want to know everything before the cameras roll.

Is there a special quality of emotion in this film?

There's that in every film! In a family it's simply more brutal, because the possibility of a relationship breaking down in a family is greater, interestingly enough, than it is with people you don't know very well. The formality of interaction with non-family members excludes that risk initially, whereas in a family it happens faster that people say to you: Go away, I'm tired.

Are you stubborn when that happens, or do you respect it?

In Paris my uncle threw me out.

Did you provoke that?

No, on the contrary. But I know him, so I knew what might happen. In the shooting script of the film I announced that a break with my uncle would happen, but I didn't think it would happen at that point.

In 1994, you founded Dschoint Ventschr together with Karin Koch and Werner "Swiss" Schweizer. What was different than at Videoladen?

We had a clear division of labour. Karin was the producer and Swiss, and I wanted to make our films. The film school in Zurich was founded at the same time, and a new generation of filmmakers appeared. When the three of us got started in film, nobody looked after us and we thought we should take better care of the next generation. So through years we've become a kind of "talent factory" for young filmmakers. The disadvantage was that at the beginning it was sometimes chaotic, and we often had to make do with very low budgets.

You've also appeared publicly, for example to oppose the minaret initiative, but also with respect to the politics of film. And that has earned you some negative reactions.

Of course, but that's our generation. We know that we polarize; that comes from



our socialization during the 1970s and 1980s. It's become a part of our character, and I wouldn't want to be without it. But life is strenuous when you can be attacked any time and have to defend yourself, and it might not completely correspond to the type of Swiss who's afflicted by the need for consensus. I think too much consensus causes cancer and stomach ulcers.

You've referred to yourself as a creative producer. What do you mean by that?

Creative producers are the kind who can provide genuine input for the development of the material in dialogues with directors. Lots of producers have a dramatic advisor for that. We have one too, but alongside that we can contribute our experience as filmmakers, which makes a big difference. And that's why we've produced nearly only films that radically express the intentions of their directors.

Interview recorded in Zurich.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations



SAMIR

BABYLON 2

SWITZERLAND | 1993 | 97' | 35 MM | SWISS GERMAN | FRENCH

La Suisse du début des années 1990 est présentée comme une unique et longue agglomération – avec une approche légèrement didactique, et une pointe d'ironie. De jeunes adultes, enfants d'immigrés, s'y sont installés: ce sont les «Secondos». Samir, qui est lui-même arrivé en Suisse au début des années 1960, alors qu'il était enfant, part à la recherche de la nouvelle génération. Il rencontre des individus communicatifs et sûrs d'eux, qui se sentent – «moitié-moitié» – chez eux dans leur propre espace intermédiaire. Plusieurs d'entre eux ont choisi le hip-hop comme patrie – ou bien le hockey sur glace, les médias, l'université...

Le style de ce palpitant portrait de groupe est tout aussi varié que les histoires individuelles qu'il présente. Les différents niveaux narratifs – interviews, archives, rêves – sont ramenés au même plan par le procédé du «split screen», reflet de la complexité de l'identité. Par ailleurs, grâce à son alter ego, Samir déconstruit le regard des autres auquel sont livrés les étrangers. *Babylon 2* offre une patrie provisoire dans un entre-deux, célébrant les racines et les ailes des protagonistes.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Die Schweiz der frühen 1990er-Jahre wird leicht ironisch und didaktisch eingeführt als eine einzige langgezogene Agglomeration. Darin sind junge Erwachsene angesiedelt, deren Eltern eingewandert sind – die «Secondos». Selber als Kind Anfangs der Sechzigerjahre von Bagdad aus in dieser Agglomeration gelandet, begibt sich Samir auf die Suche nach der neuen Generation. Er trifft kommunikative und selbstbewusste Individuen, die «halb-halb» in einem eigenen Zwischenraum zu Hause sind. Mehrere haben in der Hip-Hop Szene eine Wahlheimat gefunden – oder auch im Eishockey, in den Medien und an der Uni...

So vielseitig wie die Lebensgeschichten ist auch die Machart dieses flimmernen Gruppenportraits. Verschiedene narrative Ebenen – Interviews, Archive, Traumsequenzen – werden durch Split-Screens auf dieselbe Ebene gebracht. Auf diese Weise findet auch die Vielschichtigkeit von Identität ihren Ausdruck. Mittels eines Alter Ego dekonstruiert Samir die Fremdzuweisungen, denen Ausländer besonders und schliesslich gänzlich ausgeliefert sind. *Babylon 2* bietet eine provisorische Heimat im Dazwischen, zelebriert Wurzeln und Füsse.

JENNY BILLETER

Switzerland in the early 1990s is introduced didactically and with a gentle irony as a single elongated metropolitan area populated by young adults – known as «Secondos» – whose parents are immigrants. Samir, who arrived here himself from Baghdad as a child in the early 1960s, takes up the search for the new generation and finds communicative, self-assured individuals who – in «half and half» mode – are at home in their own intermediate worlds. Many of them have found a chosen home in the hip-hop scene, in ice hockey, in the media and at the university...

The approach to making this flickering group portrait is just as varied as the life stories themselves: different narrative levels – interviews, archival footage, dream sequences – are brought onto the same plane using split screens, allowing the multi-layered nature of identity to find expression, too. Using an alter ego, Samir deconstructs the «foreign rule» to which foreigners are particularly – and ultimately completely – subject. *Babylon 2* offers the viewer a provisional home in this intermediate world and celebrates roots and wings.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Samir

PHOTOGRAPHY

Pierre Mennel, Samir

SOUND

Roman Küng

EDITING

Ronnie Wahli, Samir

MUSIC

Felix Haug

CAST

Saida Keller-Mesali, Luana, MC Carlos, Yegya Arman, Debbie Dee, Ersan Sahin, Miklos Gimes, Sergio Mantovani

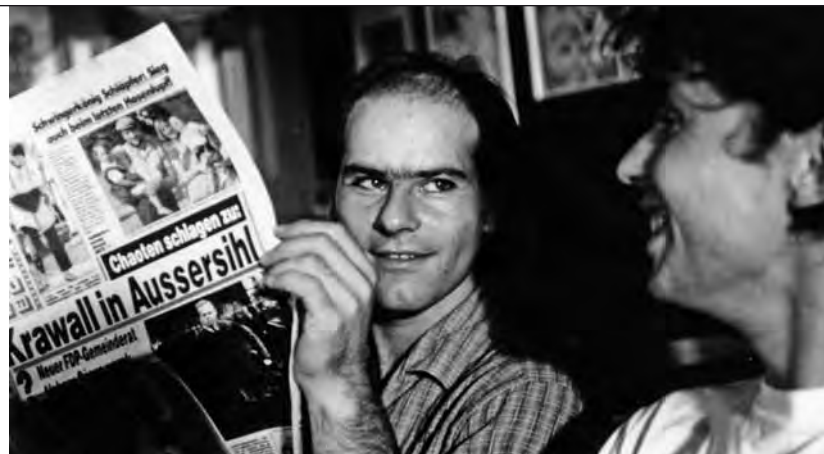
PRODUCTION & WORLD SALES

Dschoint Ventschr Filmproduktion AG
Samir, Karin Koch
+41 444563020
office@dschointventschr.ch
www.dschointventschr.ch

SAMIR

FILOU

SWITZERLAND | 1988 | 90' | SUPER 16 | SWISS GERMAN

**SCREENPLAY**

Martin Witz

PHOTOGRAPHY

Lukas Strebler, Michael Fueter

SOUND

Florian Eidenbenz

EDITING

Kathrin Plüss, Pierre Mennel

MUSIC

Ruth Schnydrig

CAST

Michael Hüttner, Stanislav Orišek, Hansrudolf Twerenbold, Giuseppe Reichmuth, Luc Schaedler, Markus Kenner, Kurt Reinhard, Ulrich Bodamer, Enzo Scanzi, Susanne Zahnd, Jürgen Brügger, Andres Brüttsch, Wolfram Berger, Pavol Jan Jasovsky, Joey Zimmermann, Kamil Krejci, Urs Egger, Alexandra Prusa

Massimo, un charmant «Secondo» qui préfère se faire appeler Max, vit en commettant de petites escroqueries. Il est soutenu par sa colocataire Lizzy, qui gagne sa vie en se prostituant. Au lieu de remplir une mission qu'on lui a confiée, Max se construit un dirigeable dans un atelier, puis il se retrouve impliqué dans une sombre histoire d'espionnage. Avec son goût pour l'anarchie et le surréalisme, Max incarne l'esprit de la révolte de la jeunesse zurichoise de 1980. *Filou* constitue par ailleurs un hommage au film de Kurt Früh *Bäckerei Zürrer*, racontant l'histoire d'amour du fils d'un boulanger et de la fille d'un vendeur de marrons italien campée dans la Langstrasse de Zurich, dans les années 1950. Mais aujourd'hui, les clochards se regardent à la télévision et les Italiens accrochent un fanion à leur rétroviseur. Le tiraillement quotidien entre identité culturelle et individualité, tel que le montre Samir dans ses documentaires, se fait déjà clairement percevoir dans ce film de fiction distayant, d'une grande poésie.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Der charmante «Secondo» Massimo nennt sich lieber Max und hält sich mit kleinen Gaunereien über Wasser. Dabei wird er von seiner Mitbewohnerin Lizzy unterstützt, die sich ihr Geld als Prostituierte verdient. Statt einen Auftrag zu erfüllen, baut sich Max sein Luftschiff in einer Werkstatt, doch dann wird er in eine wilde Agentengeschichte verwickelt. Mit seinem Hang zum Anarchischen und Surrealen verkörpert Max den Geist der Zürcher Jugendbewegung von 1980. *Filou* ist aber auch eine Hommage an Kurt Frühs Film *Bäckerei Zürrer*, der die Liebesgeschichte des Bäckersohns und der Tochter eines italienischen Marronverkäufers an der Zürcher Langstrasse der 50er-Jahre erzählt. Heute aber schauen sich die Clochards selber im Fernsehen an und die Italiener hängen sich einen Wimpel an den Rückspiegel.

Das tägliche Leben im Spannungsfeld zwischen kultureller Identität und Individualität, wie es Samir in seinen Dokumentarfilmen thematisiert, schimmert in diesem poetischen und unterhaltsamen Spielfilm bereits klar durch.

JENNY BILLETER

The charming "Secondo" Massimo, who prefers to be known as Max, keeps himself afloat through petty criminality, abetted by his roommate Lizzy, who earns her money through prostitution. But instead of carrying out a commission, Max spends his time constructing an airship in a workshop – until he becomes involved in a wild spy story. With his anarchical, surrealistic leanings, Max embodies the spirit of the Zurich youth movement of 1980. Yet *Filou* also pays homage to Kurt Früh's film *Bäckerei Zürrer*, which tells the love story of the son of a baker and the daughter of an Italian chestnut-seller in Zurich's Langstrasse during the 1950s – except that today the vagrants and petty criminals watch themselves on television and the Italians hang pennants from their rear view mirrors.

Samir's documentary films treat daily life caught in the tension between cultural identity and individuality, a direction already clearly evident in this poetic, entertaining feature film.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PRODUCTION & WORLD SALES

Dschoint Ventschr Filmproduktion AG
Samir
+41 444563020
office@dschointventschr.ch
www.dschointventschr.ch



SAMIR

FORGET BAGHDAD

SWITZERLAND | 2002 | 112' | SUPER 16 | DV

ARABIC | HEBREW | ENGLISH

Samir place son père au commencement de la deuxième partie de sa trilogie consacrée à ses propres origines. Irakien et communiste, celui-ci parlait sans cesse de ses camarades juifs d'Irak. Samir rend donc visite à quatre Juifs communistes, qui n'ont certes pas connu son père, mais qui lui racontent en détail leur vie, éclairant ainsi une facette intéressante de la très complexe situation du Proche-Orient. Dans leur jeunesse, leur position politique les contraignit à l'exil. Accueillis à bras ouverts en Israël, qui souhaitait renforcer la population juive, ils furent cependant considérés comme des citoyens de seconde zone. Ces intellectuels se heurtent aujourd'hui encore à diverses difficultés. L'auteur primé Samir Naqash ne peut publier ses livres en Israël parce qu'il écrit en arabe, ni dans les pays arabes parce qu'il est juif.

Sans cesse, les bordures de l'image de ces portraits se brouillent. Il apparaît alors dans les marges des traces du quotidien de ces hommes ou des mots écrits, qui viennent parfois compléter leurs paroles. Un niveau supplémentaire de réflexion est offert par les commentaires de Samir à propos de divers passages tirés de films historiques présentant des stéréotypes arabes et juifs. Ils montrent comment l'esprit du temps ne cesse d'évoluer.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Am Anfang des zweiten Teils der Trilogie rund um Samirs Herkunft steht sein Vater. Er war Iraker und Kommunist und erzählte immer wieder von seinen jüdischen Genossen im Irak. So sucht Samir vier ältere Kommunisten auf, die zwar seinen Vater nicht kannten, ihm aber ausführlich ihr Leben erzählen und damit einen interessanten Aspekt der komplexen Situation im Nahen Osten beleuchten. Sie wurden als junge Männer wegen ihrer politischen Haltung ins Exil gezwungen. In Israel willkommen, um die Zahl der Juden zu erhöhen, fanden sie aber ein Dasein als Bürger zweiter Klasse vor. Diese Intellektuelle stossen noch heute auf Schwierigkeiten. Der preisgekrönte Autor Samir Naqash kann weder in Israel publizieren, weil er auf Arabisch schreibt, noch im arabischen Raum, weil er Jude ist.

Immer wieder verschwimmen die Bildränder rund um die Portraitierten. Es gesellen sich filmische Eindrücke aus ihrem Umfeld dazu oder die Aussagen werden mit geschriebenen Worten ergänzt. Eine weitere vernünftliche Reflektionsebene bieten die diversen von Samir kommentierten historischen Filmausschnitte mit arabischen und jüdischen Stereotypen, die zeigen, wie sich der Zeitgeist in ständigem Wandel befindet.

JENNY BILLETER

The beginning of the second part of Samir's trilogy on his origins focuses on his father – an Iraqi Communist who told stories again and again about his Jewish comrades in Iraq. Thus Samir seeks out four older Communists. They are not men his father knew but they talk to him extensively about their lives, shedding light on an interesting aspect of the complex situation in the Middle East. As young men, all four were forced into exile for their political beliefs. They were welcomed in Israel in order to increase the number of Jews but were treated there as second-class citizens. Even today these intellectuals encounter difficulties: for example, prize-winning author Samir Naqash cannot publish in Israel because he writes in Arabic and cannot publish in the Arabic world because he is a Jew.

Again and again, the edges begin to blur around the images of the portraits' subjects. Cinematic impressions from their surroundings join them in the picture or their statements are amended with written words. An additional and amusing level of reflection is offered by a variety of film excerpts of Arabic and Jewish stereotypes with Samir's commentaries as an illustration of the way the 'zeitgeist' continually changes.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Samir

PHOTOGRAPHY

Philippe Bellaïche, Nurith Aviv

SOUND

Alexander Weuffen

EDITING

Nina Schneider, Samir

MUSIC

Rabih Abou-Khalil

PRODUCTION & WORLD SALES

Dschoint Ventschr Filmproduktion AG
 Samir, Karin Koch
 +41 444563020
 office@dschointventschr.ch
 www.dschointventschr.ch

KAMAL MUSALE, GEORGE WAGEH,
CHRISTIAN DAVI, FULVIO BERNASCONI, NADIA FARES,
STINA WERENFELS, THOMAS THÜMENA

ID SWISS

SWITZERLAND | 1999 | 90' | SUPER 16 | DIGIBETA | DV | SUPER 8
GERMAN | ITALIAN | FRENCH | ARABIC | ENGLISH



SCREENPLAY

Samir

SOUND

Thomas Thümena, Luc Yersin

EDITING

Kathrin Plüss

MUSIC

Peter Bräker, Balz Bachmann

Sept réalisateurs ont tourné sept courts métrages sur les identités culturelles. Le film à sketches qui en résulte, *ID Swiss*, porte un regard bigarré sur la Suisse. Kamal Musale, ouvrant le bal avec *Raclette curry*, fait fusionner deux cultures par le baiser de ses protagonistes. Plus inquiétant, *Train de fantôme*, de Thomas Thümena, explore le scénario d'une éventuelle escalade du conflit de la barrière de rösti. «Tant qu'ils râlent, ils vont bien», commente l'employé turc de la maison de retraite suisse de *Home Alone ?*, de Christian Davi. Plus que 582 jours avant d'être naturalisé, il est donc temps de réfléchir aux abstruses règles quotidiennes des Suisses – *Was, wann, wie, wohin gehört*, de Wageh George. «Donne-toi du temps» recommande le rabbin de *Making of a Jew*, de Stina Werenfels. Tant que la grand-mère suisse ne s'irrite que du manque de ponctualité tellement égyptien de sa petite-fille... (*Mixed Up*, de Nadia Fares). Fulvio Bernasconi finit par trouver la réponse à cette question: quelle équipe nationale de football soutenir? (*Hopp Schwyz*). Werner Schweizer et Samir ont produit ces documentaires créatifs et captivants, qu'ils lient par des intermèdes qui – légèrement ironiques et didactiques – confèrent un style commun à l'ensemble du projet.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Sieben Regisseure drehen sieben Kurzfilme rund um gelebte kulturelle Identitäten. Der daraus entstandene Episodenfilm *ID Swiss* ermöglicht vielfältige Blicke auf die Schweiz: Kamal Musale macht den Anfang und lässt mit *Raclette Curry* zwei Kulturen fusionieren, zwei Menschen küssen sich. Bedrohlicher ist das Szenario einer möglichen Eskalation des Röstigrabenkonflikts in *Train de fantôme* von Thomas Thümena. «Solange sie jammern geht es ihnen gut» sagt der türkische Angestellte im Schweizer Altersheim in *Home Alone ?* von Christian Davi. Es bleiben noch 582 Tage bis zur Einbürgerung. Zeit also, um die abstrusen Alltagsregeln der Schweiz zu reflektieren – *Was, wann, wie, wohin gehört* von Wageh George. «Gib Dir Zeit», meint der Rabbi in *Making of a Jew* von Stina Werenfels. Solange sich die Schweizer Grossmutter nur über die ägyptische Unpünktlichkeit ihrer Enkelin aufregt... (*Mixed Up* von Nadia Fares). Schliesslich findet Fulvio Bernasconi die Antwort auf seine Frage nach der Wahl der richtigen Fussballnationalmannschaft (*Hopp Schwyz*). Werner Schweizer und Samir haben die kreativen, vielfach vergnüglichen Dokumentarfilme produziert und die Zwischenspiele gestaltet, die – leicht didaktisch, leicht ironisch – dem ganzen Projekt einen gemeinsamen Stil verleihen.

JENNY BILLETER

Seven directors make seven short films about the experience of cultural identity. The resulting episode film *ID Swiss* offers the audience a variety of views of Switzerland: The first film, *Raclette curry* by Kamal Musale, fuses two cultures through a kiss. More threatening is the possible escalation of the "Röstigraben" – the cultural divide between German-speaking and French-speaking Switzerland – in Thomas Thümena's *Train de fantôme*. "As long as they've got something to complain about, they're happy!" says the Turkish employee of a Swiss nursing home in *Home Alone?* by Christian Davi. 582 days until naturalization – time enough to reflect on the abstruse rules governing everyday life in Switzerland in *Was, wann, wie, wohin gehört* by Wageh George. "Take your time" says the rabbi in *Making of a Jew* by Stina Werenfels. As long as the Swiss grandmother is only upset about her granddaughter's Egyptian unpunctuality... (*Mixed Up* by Nadia Fares). Fulvio Bernasconi ultimately finds the answer to his question about the choice of the right national football team (*Hopp Schwyz*). Werner Schweizer and Samir produced these creative and often amusing documentaries and structured the interplays which – in a gently didactic and ironic manner – lend the entire project a common style.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

PRODUCTION & WORLD SALES

Dschoint Ventschr Filmproduktion AG
Samir, Werner Schweizer
+41 44 456 30 20
office@dschointventschr.ch
www.dschointventschr.ch



DANIEL SCHWEIZER

SKINHEAD ATTITUDE

SWITZERLAND | 2002 | 90' | 35 MM | ENGLISH | FRENCH

«Ce n'est pas possible d'être à la fois skinhead et raciste», estime le chanteur d'un groupe de ska, «parce que les skinheads n'existeraient pas sans la Jamaïque». Si le mouvement skin est né de l'amour de la musique ska de Jamaïque, aujourd'hui, cette dénomination a été largement récupérée par l'extrême droite – au grand dam des skins traditionnels. Aux côtés de la jeune skinhead Karole, Daniel Schweizer entreprend un voyage intercontinental sur les traces de ce style de vie qui a subi une radicale scission. A l'ère du punk, une poignée de garçons anglais s'étaient rebellés contre leurs parents en affichant des symboles nazis; hélas, plusieurs grands groupes ont repris la provocation à leur compte pour en faire un programme fasciste. De boutiques de musique en salles de concert, Karole rencontre des représentants de la scène skinhead dans une atmosphère amicale. Mais elle ne va ni en Suède ni dans le Sud des Etats-Unis, où *Skinhead Attitude* rencontre de plus en plus de groupes fascistes. Pendant ce temps, les groupes antifascistes radicaux ne se fient plus au cinéma et refusent de lui parler. Un portrait passionnant d'un mouvement divisé.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

«Es ist gar nicht möglich, Skinhead und gleichzeitig Rassist zu sein», meint der Sänger einer Ska-Band, «weil Skinheads ohne Jamaika gar nicht existieren würden». Die Skins sind aus der Liebe zur jamaikanischen Ska-Musik hervorgegangen, heute ist die Bezeichnung weitgehend von Rechtsextremen vereinnahmt – zum grossen Ärger der traditionellen Skins. Gemeinsam mit dem Skingirl Karole begibt sich Daniel Schweizer auf eine interkontinentale Reise, um einem Lebensstil auf die Spur zu kommen, der eine krasse Spaltung erlebt hat. In der Atmosphäre des Punk hatten sich ein paar englische Jungs mit Nazisymbolik effizient gegen die Eltern aufgelehnt und dummerweise machten sich wichtige Bands die Provokation zum faschistischen Programm. Rund um Plattenläden und Konzertlokale begegnet Karole in freundlicher Atmosphäre auf Exponenten der Szene. Nach Schweden und in die Südstaaten wird sie nicht mitreisen, wo *Skinhead Attitude* vermehrt auf faschistische Gruppen trifft. Derweil trauen die radikalen Antifascisten den Motivationen des Filmemachers nicht und verweigern ihm das Gespräch. Das spannende Portrait einer gespaltenen Bewegung.

JENNY BILLETER

"It's impossible to be a skinhead and a racist at the same time", said the singer of a ska band, "because skinheads wouldn't even exist without Jamaica". The skinhead movement emerged from the love of Jamaican ska music, but meanwhile the term has largely been taken over by right-wing extremists – to the great annoyance of traditional skinheads. Together with skingirl Karole, Daniel Schweizer undertakes an intercontinental journey to discover what is behind a lifestyle that has experienced a profound division. A couple of English boys in the punk scene had used Nazi symbols as an efficient means of rebelling against their parents, and major bands foolishly turned this provocation into a fascist programme. Friendliness characterizes Karole's experiences with representatives of the ska scene in and around record shops and concert venues. Yet she will not be travelling with David Schweizer to Sweden or the American South, where *Skinhead Attitude* increasingly encounters fascist groups. Meanwhile, radical antifascists do not trust the filmmaker's motives and refuse to talk to him. *Skinhead Attitude* is the fascinating portrait of a divided movement.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Daniel Schweizer

PHOTOGRAPHY

Denis Jutzeler, Daniel Schweizer

SOUND

Henri Maikoff

EDITING

Katrin Plüss

MUSIC

Bad Manners, Laurel Aitken, Los Fastidios, Sham 69

PRODUCTION & WORLD SALES

Dschoint Ventschr Filmproduktion AG
Samir, Werner Schweizer
+41 444563020
office@dschointventschr.ch
www.dschointventschr.ch

SABINE GISIGER

YA SHARR MOUT

SWITZERLAND | 2008 | 70' | HDV | ARABIC | GERMAN

**SCREENPLAY**

Sabine Gisiger

PHOTOGRAPHY

Helena Vagnières, Reinhard Köcher

SOUND

Andreas Litmanowitsch

EDITING

Barbara Weber

MUSIC

Mahmoud Turkmani

Sur un écran d'ordinateur, des caractères arabes se métamorphosent en jeux de mots. «Pour transformer le mal en bien, il suffit de déplacer deux points», fait remarquer Michael Spahr. Il crée les visuels de la dernière composition du Libanais et Berinois d'adoption Mahmoud Turkmani. Lors du Congrès de la musique arabe, en Egypte, ce virtuose de la guitare et de l'oud s'est fait traiter de «Ya sharr mout» – «fils de pute»; il prend sa revanche avec un projet du même nom, osé aux yeux des esprits traditionnels, et part ainsi en tournée. Une enfance rappelant celle des Jackson 5, puis la guerre. Une formation en Union soviétique. L'amour qu'il rencontre en Suisse. Son histoire rocambolesque, Turkmani la raconte un sourire chaleureux aux lèvres, presque béat. Les images soigneusement cadrées, pleines de poésie, qui accompagnent son récit dramatique dégagent une impression tout aussi réjouissante. Avec *Ya sharr mout*, Sabine Gisiger offre un portrait tout en finesse, ainsi qu'un plaidoyer contre le fondamentalisme, en faveur de l'ouverture d'esprit et de la nuance – qu'il s'agisse de musique ou de la guerre culturelle tant évoquée entre l'Orient et l'Occident.

JENNY BILLETER

Traduction BMP Translations

Arabische Schriftzeichen verwandeln sich am Computerbildschirm zu Wortspielen. «Um aus dem Bösen das Gute zu machen, muss man nur zwei Punkte verschieben», bemerkt Michael Spahr. Er kreiert die Visuals zur neuen Komposition des Libanese und Wahlberners Mahmoud Turkmani. Am Kongress der arabischen Musik in Ägypten als «Ya sharr mout» – «Hurensohn» beschimpft, revanchiert sich der Gitarren- und Oudvirtuose nun mit einem gleichnamigen und für manche traditionellen Gemüter gewagten Musikprojekt und geht damit auf Tournee. Eine an die Jackson 5 erinnernde Kindheit, später der Krieg; die Ausbildung absolvierte er in der Sowjetunion und die Liebe fand er in der Schweiz – seine abenteuerliche Lebensgeschichte erzählt Turkmani mit einem freundlichen, beinahe seligen Lächeln. Genauso versöhnlich wirken die sorgfältig kadrierten Bilder, die seine dramatische Erzählung poetisch begleiten.

Mit *Ya sharr mout* gelingt Sabine Gisiger ein feinfühliges Portrait sowie ein Plädoyer für offene Geister, gegen Fundamentalismus und für Zwischentöne – sei es in der Musik oder in der Auslegung des viel beschworenen Kulturkampfes zwischen Orient und Okzident.

JENNY BILLETER

Arabic characters transform themselves on the computer screen into word plays. «You only have to move two points to make good out of evil», notes Michael Spahr, who creates the visuals for the new composition by the Lebanese musician and resident of Berne Mahmoud Turkmani. Insulted as «Ya sharr mout» («son of a prostitute») at the Congress of Arabic Music, Turkmani, a virtuoso on both the guitar and the oud, responded with a musical project bearing the same name and featuring work which many traditionalists would describe as daring. The musician is now taking the project on tour. Turkmani's childhood calls to mind that of the Jackson 5. Then came the war. He trained in the Soviet Union and found love in Switzerland. Turkmani tells the adventurous story of his life with a friendly, nearly blissful smile, and the carefully chosen images that poetically accompany his dramatic story seem just as conciliatory.

In *Ya sharr mout* Sabine Gisiger offers a sensitive portrait of an artist as well as a plea against fundamentalism and in favour of open-mindedness as well as nuance – whether in music or when interpreting the frequently invoked culture war between East and West.

JENNY BILLETER

Translation BMP Translations

ECAL Cinéma

Visions du Réel section Premiers Pas:

Bachelor ECAL :

Nés derrière les pierres de Carina Freire (2011)

Plaids87 de Kaspar Schiltknecht (2011)

Master HES-SO ECAL/HEAD :

O Signore Stracciarolo de Karin Bachmann (2011)

Ponte 5 d'Amy Wong (2011)

Interviennent notamment en formation Cinéma:

Jean-Stéphane Bron

Sophie Bruneau

Antoine Cattin

Alain Cavalier

Pippo Delbono

Sébastien Lifshitz

Didier Nion

Dominique Marchais

Luc Moullet

Claire Simon

Délais d'inscriptions:

Bachelor: 27 avril 2012

Master: 4 mai 2012

www.ecal.ch

ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne
ECAL/Haute école d'art et de design (HES-SO)
ECAL/University of art and design Lausanne

é c a l

**FOCUS SUR LA PRODUCTION CONTEMPORAINE
DE LA BOSNIE-HERZÉGOVINE.**

**DIE AKTUELLE PRODUKTION BOSNIEN
UND HERZEGOWINA IM BLICKPUNKT.**

**A FOCUS ON THE CURRENT PRODUCTION
IN BOSNIA-HERZEGOVINA.**

**(mlf = mid-length film)
(sf = short film)**



FOCUS
BOSNIE-HERZĚGOVINE

L'ÉCOLE DU FILM DOCUMENTAIRE DE SARAJEVO

DURANT LES ANNÉES 1960 ET 1970, LES RÉALISATEURS BOSNIAQUES SE SONT DISTINGUÉS DE CEUX DU RESTE DE L'EX-YOUGOSLAVIE, ET MÊME D'EUROPE, PAR LEURS DOCUMENTAIRES REMARQUABLES, COURAGEUX, POÉTIQUES ET DISCURSIFS. DANS LES ANNÉES 1970, LORS D'UN FESTIVAL DE LEIPZIG, LES CRITIQUES CÉLÉBRAIENT LE STYLE DU CINÉMA BOSNIAQUE, PARLANT DE «L'ÉCOLE DU FILM DOCUMENTAIRE DE SARAJEVO».

Même s'ils diffèrent par leurs sujets et leurs styles, la plupart de ces documentaires ont en commun d'exploiter avec talent la puissance du langage visuel. Autre caractéristique, ils abordent les questions sociales avec une attitude résolument critique. Résultat: des documentaires «noirs», souvent satiriques. Avec un style lyrique minimaliste et un contenu verbal quasiment réduit à zéro, certains réalisateurs ont signé des mini-études et des réflexions cinématographiques sur la confrontation de la tradition et de la modernité, les luttes de la population rurale et des travailleurs des villes, la pauvreté et l'injustice sociale.

Pour illustrer le style de ce mouvement et son «langage des fleurs», caractérisé par ses messages cachés, je prendrai l'exemple de *Fasade/Facades* (1972), de Suad Mrkonjić. Il dépeint Sarajevo à la veille d'un grand congrès communiste, des délégués y affluent de toute la Yougoslavie. D'immenses affiches de propagande cachent la pauvreté, les maisons en ruine et les cours encombrées de débris. Mrkonjić montre avec un regard satirique les images de la ville que les délégués sont censés voir depuis leurs voitures, mais il s'aventure aussi derrière les affiches, du côté qui ne doit pas être vu. Ce film riche en images puissantes et dépourvu de paroles a été acclamé et primé lors de plusieurs grands festivals européens. La plupart

des réalisations de cette époque durent moins de quinze minutes et ont été régulièrement projetées au cinéma. Cet âge d'or du documentaire bosniaque a vu naître des œuvres remarquables, diffusées et saluées dans le monde entier.

LES ANNÉES DE GUERRE (1992-1995)

Une cinquantaine de grands documentaires ont été réalisés durant les années de mort et de désolation du siège de Sarajevo. Ils revêtent une immense valeur en tant que documents témoignant des difficultés inimaginables d'une époque, mais aussi comme création artistique, dépeignant la souffrance humaine par le biais d'une poésie visuelle poignante. Parmi les œuvres majeures réalisées entre début 1992 et fin 1995, citons les films de Šahin Šišić (*Planeta Sarajevo/Planet Sarajevo*, 1994), Srdjan Vuletić (*Palio sam noge/I Burnt Legs*, 1993), Vesna Ljubić (*Ecce Homo*, 1994), Antonije Nino Žalica (*Andjeli u Sarajevu/Angels in Sarajevo*, 1993), Zlatko Lavanić (*Mojim prijateljima/To my Friends*, 1993), Haris Prolić (*Smrt u Sarajevu/Death in Sarajevo*, 1994), Nedžad Begović (*War Art*, 1993; *Fadila*, 1994), Mirza Idrizović (*Dnevnik reditelja/Diary of a Filmmaker*, 1993-94) et Vuk Janić (*Cekajuci pakete/Waiting for the Parcels*, 1994). Le fantastique *MGM Sarajevo: Covjek, Bog, Monstrum/Man, God, the Monster*

(Ismet Arnautalić, Mirza Idrizović, Ademir Kenović, et Pjer Žalica, 1994), produit par la société SaGA (Sarajevo Group of Authors) – qui a remporté le Felix Academy Award en 1995 –, est l'un des plus puissants témoignages sur la guerre. Pendant ces épuisantes années de danger et de famine, les documentaristes ont miraculeusement trouvé des moyens de réaliser des films. A Tuzla, au centre de la Bosnie, Mirjana Zoranović a réalisé le documentaire *Evropi s ljubavlju/To Europe with Love* (1993), un réquisitoire contre la passivité européenne dans la tragédie bosniaque. Ces films sont importants parce qu'ils témoignent d'une période particulière de l'histoire, mais aussi de la capacité qu'a l'esprit humain de survivre et d'être créatif dans des conditions inhumaines extrêmes.

L'APRÈS-GUERRE

Au lendemain de la guerre, il n'y avait ni argent ni infrastructures pour faire des films. Et les professionnels, à bout d'enthousiasme et d'énergie, ne voulaient plus travailler gratuitement comme ils l'avaient fait pendant le conflit, en œuvrant pour une cause plus noble. Du reste, certains cinéastes voulaient désormais faire des films de fiction, chose impossible pendant la guerre. Mais une nouvelle génération de diplômés de l'Académie du film de Sarajevo est arrivée sur la scène du documentaire.



IKO

Notamment la talentueuse Jasmila Žbanić, qui, dans *Crvene gumene cizmicе/Red Rubber Boots* (2000), raconte l'histoire d'une mère recherchant le corps de son enfant dans les charniers. Ou encore les frères Kreševljaković qui, en collaboration avec Nedim Alikadić, ont rassemblé des vidéos de guerre filmées par les habitants de Sarajevo dans le long documentaire *Sjecas li se Sarajeva?/Do You Remember Sarajevo?* (2002). Autre œuvre complexe et fascinante qui de manière lucide analyse comment les habitants ont survécu à l'horreur du siège: *Vodić za prezivljanje/Ultimate Survival Guide* (2005), de Suada Kapić.

La plupart de ces documentaires évoquent l'histoire récente de la Bosnie-Herzégovine, seuls quelques rares films abordant les problèmes de l'économie de l'après-guerre ou la nouvelle lutte politique pour la démocratie. Quelques années après la guerre, ces thèmes ont eu le temps de mûrir, fournissant une matière riche pour la production de films. Les types de documentaires actuellement réalisés sont variés, depuis les films courts, poétiques et non verbaux qui ont fait autrefois la célébrité du pays, tels que le poétique et métaphysique *Anybody* (2009), de Timur Makarević, jusqu'aux œuvres d'investigation, construites sur des entretiens, telles que le minimaliste *Informativni razgovori/Informative Talks*

(2007), sélectionné pour le prix First Appearance de l'IDFA ou des documentaires journalistiques sur la disparition mystérieuse de centaines de personnes comme dans *Esma* (2007) ou *Karneval/Carnival* d'Alen Drljević, ce dernier ayant également concouru à l'IDFA. Les formes combinant poésie visuelle et réflexion, avec soit du «voice-over» soit une approche cinéma vérité, sont également nombreuses. En 2003, Jasmila Žbanić, déjà couronnée par un Ours d'Or, a réalisé *Slike sa ugla/Images from the Corner* à partir d'une quête intime, et l'an dernier, un autre réalisateur de fiction, Pjer Žalica, s'est révélé avec *Orkestar/Orchestra* (2011), réflexion personnelle sur un groupe de pop des années 1980 et sur le déclin de l'ex-Yougoslavie, qui a connu un grand succès local. *Dijagnoza S.B.H./Diagnoses S.B.H.* (2008), d'Enes Zlatar, parle quant à lui des identités de l'après-guerre, tandis que *Godine koje su pojeli lavovi/Years Eaten by Lions* (2010), de Boro Kontić, questionne courageusement ceux qui ont diffusé la haine dans les médias avant et pendant le conflit.

La musique joue un rôle créatif dans certains films. Ce sont par exemple *A propos de Sarajevo* (2004), de Haris Pašović, qui raconte l'histoire d'une ville par le biais du jazz, *Sevdah: Most koji ostaje/Sevdah: The Bridge that Survives* (2005), de Mira Erdevicki, qui présente Mostar à travers les histoires d'un groupe

ethnique en déliquescence, ou *Posao snova/Dream Job* (2005), de Danijela Majstorović, qui dévoile la détresse de jeunes sur la scène turbo folk de Serbie. *Ljubav na granici/Borderline Lovers* (2005), de Miroslav Mandić, raconte des histoires de couples tout en disséquant les problèmes politiques interethniques; le drôle et passionnant *Selo bez žena/Village without Women* (2010), de Srdjan Šarenac, projeté dans de nombreux festivals, se penche sur la solitude de célibataires partis à la recherche d'une épouse dans un pays voisin.

Avec une implication personnelle immense, le lucide et innovant Nedžad Begović a réalisé *Sasvim licno/Totally Personal* (2005), plusieurs fois primé et adapté au théâtre, même en dehors de Bosnie. L'année dernière, ce réalisateur a reçu le Cœur de Sarajevo pour son spirituel *Film mobitelom/ A Cell Phone Movie* (2011), entièrement filmé avec un téléphone mobile. Histoire post-moderne sur les relations entretenues par téléphone, cette œuvre étonnante offre un tableau drôle et fascinant de la Bosnie contemporaine. Peu à peu, une nouvelle génération émerge: Nejra Latić Hulusić, diplômée de l'ASU de Sarajevo, et le Néerlandais David-Jan Bronsgeest ont coréalisé *Her Cinema Love*, l'histoire charmante mais perturbante de la patronne d'un café situé dans un cinéma.

NOUVELLES PERSPECTIVES

Plus de 60% des cinémas bosniaques ont été détruits, mais dernièrement, la situation s'améliore avec la construction de plusieurs multiplexes, offrant de nouveaux lieux de projection pour les documentaires. Et l'intérêt du public est au rendez-vous: les documentaires du festival du film de Sarajevo attirent les foules. En 2011, le festival a créé la plateforme Rough Cut Boutique destinée aux documentaristes de la région, et qui, espérons-le, donnera un coup de fouet à la production. Aujourd'hui, le paysage du documentaire, encore très réduit, se compose principalement de cinéastes souhaitant se lancer dans la fiction. Il n'existe par ailleurs presque aucun producteur qui se consacre exclusivement au documentaire. Ceux qui en produisent occasionnellement investissent leur temps et leurs équipements, certes, mais ils n'apportent pas de fonds et n'en trouvent pas non plus. Certains producteurs se limitent donc à un film tous les deux ou trois ans. Aussi est-il difficile de proposer une cohérence de la production nationale sur le plan de l'image et de la qualité. Visions du Réel offre donc à la scène documentaire bosniaque une chance formidable d'accroître sa visibilité et de créer des liens avec le monde professionnel de la Suisse et du reste de l'Europe.

RADA SEŠIĆ

DIE SARAJEVOER SCHULE DES DOKUMENTARFILMS

DIE BOSNISCHEN FILMEMACHER ZEICHNETEN SICH IN DEN 1960ER- UND 1970ER-JAHREN NICHT NUR IM EHEMALIGEN JUGOSLAWIEN, SONDERN IN GANZ EUROPA DURCH IHRE BEMERKENSWERTEN, MUTIGEN, POETISCHEN UND DISKURSIVEN DOKUMENTARFILME AUS. AN EINEM LEIPZIGER FILMFESTIVAL DER 1970ER-JAHRE LOBTEN DIE FILMKRITIKER DEN STIL DIESES BOSNISCHEN KINOS UND RIEFEN DIE «SARAJEVOER SCHULE DES DOKUMENTARFILMS» AUS.

Diese thematisch und stilistisch ganz unterschiedlichen Filme bestachen fast durchweg durch ihre expressive Bildersprache sowie eine ausgeprägt kritische Einstellung zu sozialen Fragen. So entstanden die häufig satirischen Dokumentarfilme der «Schwarzen Welle». In einem lyrischen und eher minimalistischen Stil schufen manche Regisseure – ohne gross zu verbalisieren – individuelle Miniaturen und filmische Studien, in denen Tradition und Moderne aufeinanderprallen sowie die Kämpfe der Landbevölkerung und der Arbeiter, die Armut und die soziale Ungerechtigkeit thematisiert werden. Ein Film aus dieser Zeit sei exemplarisch für den als «Sprache der Blumen» bekannten Stil mit seinen verborgenen Botschaften genannt: *Fasade/Facades* (1972) von Suad Mrkonjić, ein Porträt Sarajevos am Vorabend eines grossen kommunistischen Kongresses, der von Delegierten aus ganz Jugoslawien besucht wird. Armut, Ruinen und dreckige Hinterhöfe werden hinter riesigen Propagandaplakaten verborgen. Mrkonjić zeichnet ein satirisches Bild der Stadt, wie es die Delegierten aus dem Autofenster erfahren sollten, ohne jedoch auf den offiziell unerwünschten Blick hinter die Plakatwände zu verzichten. Dieser durchgehend nonverbale Film mit seinen eindrücklichen Bildern fand grosse Beachtung und Auszeichnungen

an den grossen europäischen Festivals. Die meisten solchen Filme dauerten weniger als 15 Minuten und wurden oft in den Kinos gezeigt. Die bemerkenswerten Dokumentarfilme stellen einen Höhepunkt des Schaffens der bosnischen Dokumentarfilmer dar und waren weltweit von Erfolg gekrönt.

DIE KRIEGSJAHRE (1992–1995)

In den von Leid und Tod geprägten Jahren der Belagerung entstanden zahlreiche bedeutende und beeindruckende Dokumentarfilme. Diese rund 50 Filme sind von unschätzbarem Wert, da sie einerseits unvorstellbar schwierige Zeiten dokumentieren und andererseits das menschliche Leid mit einer bewegenden visuellen Poetik schildern. Die Werke von Šahin Šišić (*Planeta Sarajevo/Planet Sarajevo*, 1994), Srdjan Vuletić (*Palio sam noge/I Burnt Legs*, 1993), Vesna Ljubić (*Ecce Homo*, 1994), Antonije Nino Žalica (*Andjeli u Sarajevu/Angels in Sarajevo*, 1993), Zlatko Lavanić (*Mojim prijateljima/To my Friends*, 1993), Haris Prolić (*Smrt u Sarajevu/Death in Sarajevo*, 1994), Nedžad Begović (*War Art*, 1993; *Fadila*, 1994), Mirza Idrizović (*Dnevnik reditelja/Diary of a Filmmaker*, 1993–94), Vuk Janić (*Cekajuci pakete/Waiting for the Parcels*, 1994) sowie zahlreiche weitere bemerkenswerte Filme entstanden zwischen 1992 und 1995. Die erstaunliche dokumentarische Bestandsaufnahme

MGM Sarajevo: Covjek, Bog, Monstrum/Man, God, the Monster, (Ismet Arnautalić, Mirza Idrizović, Ademir Kenović, Pjer Žalica 1994) der Gruppe SaGA (Sarajevo Group of Authors) – die 1995 mit einem Felix ausgezeichnet wurde – gehört zu den stärksten Zeugnissen des Krieges. Viele Dokumentarfilmer fanden in den von Hunger und konstanter Gefährdung geprägten Jahren dennoch Mittel und Wege, Filme zu machen. Im Nordosten Bosniens, in Tuzla, entstand mit *Evrops ljubavlju/To Europe with Love* (1993) von Mirjana Zoranović eine bewegende Klage über die passive Haltung Europas im Bosnienkrieg. Die Bedeutung dieser Filme liegt nicht nur in ihrer Darstellung einer bestimmten historischen Periode – sie sind zugleich auch ein Zeugnis, dass der menschliche Geist auch unter den unmenschlichsten Bedingungen überleben und Werke schaffen kann.

NACH DEM KRIEG

In der Nachkriegszeit fehlte es den Filmemacher nicht nur an Geld und Infrastruktur: Ihr Enthusiasmus und ihre Energie waren erschöpft und sie waren nicht mehr bereit, gratis zu arbeiten. Gleichzeitig brannten einige Regisseure darauf, wieder Spielfilme zu drehen. Es sollte aber eine neue Generation von AbsolventInnen der Sarajevo Filmakademie auftreten, wie die talentierte Jasmila Žbanić mit ihrem Film *Crvene gumene*



cizmice/Red Rubber Boots (2000), der Geschichte einer Mutter auf der Suche nach ihrem kleinen Sohn in den Massengräbern, oder der eindrücklichen Sammlung von privaten Videoaufnahmen des Krieges durch Bürger aus Sarajevo, die von den Brüdern Kreševljaković zusammen mit Nedim Alikadić zum Langfilm *Sjecas li se Sarajeva?/Do You Remember Sarajevo?* verdichtet wurden (2002). Der komplexe *Ultimate Survival Guide* (2005) von Suada Kapić zieht jeden Zuschauer ebenfalls in seinen Bann. Nach wie vor ist die jüngste Vergangenheit das Hauptthema. Die Nachkriegswirtschaft und ihre Probleme oder der neue politische Kampf um die Demokratie stehen kaum zur Debatte. Diese Themen werden im Dokumentarfilm an Bedeutung gewinnen, je weiter der Krieg zurückliegt. Zahlreiche Dokumentarfilme entstehen, die sich einerseits den kurzen, poetischen und wortlosen Vorkriegsfilmen annähern (der metaphysische *Anybody* (2009) von Timur Makarević) oder einem recherche- und interviewbasierten Ansatz folgen (der minimalistische *Informativni razgovori/ Informative Talks* (2007), ein IDFA-Beitrag in der Kategorie First Appearance) oder beeindruckende journalistische Dokumentationen über das mysteriöse Verschwinden von Menschen in *Esmā* (2007) or *Karneval/Carnival* (2006) von Alen Drljević, der ebenfalls in der

IDFA-Auswahl war. Kombinationen von visueller Poesie oder essayistischen Diskursen mit „Voice-overs“ oder einem „Cinéma Vérité“-Ansatz sind ebenfalls erfolgreich. Die Gewinnerin des Goldenen Bären, Jasmila Žbanić, führte 2003 Regie bei *Slike sa ugla / Images from the Corner*, das aus einer persönlichen Suche entstand. 2011 feierte der Filmemacher Pjer Žalica mit *Orkestar/ Orchestra* – einem Film über eine Pop-Band der 1980er-Jahre und den tragischen Zusammenbruch des ehemaligen Jugoslawiens – einen Grosserfolg in den örtlichen Kinos. *Dijagnoza S.B.H./ Diagnoses S.B.H.* (2008) von Enes Zlatar zeigt Identitäten in der Nachkriegswelt und *Boro Kontićs Godine koje su pojeli lavovi/ Years Eaten by Lions* (2010) stellt mutige Fragen nach den Hasspredigern in den Medien bei Ausbruch und im Verlauf des Krieges.

In *A propos de Sarajevo* (2004) erzählt Haris Pašović mit Jazzmusik die Geschichte der Stadt und in *Sevdah: Most koji ostaje/Sevdah: The Bridge that Survives* (2005) webt Mira Erdevički Geschichten einer zerbrechenden Ethno-Band um Mostar. *Posao snova/ Dream Job* (2005) von Danijela Majstorović zeigt das Elend junger Menschen in der Turbofolk-Musikszene in Serbien. *Ljubav na granici/Borderline Lovers* (2005) von Miroslav Mandić zeigt die politischen Probleme zwischen den

Ethnien in Paargeschichten und der komische, überraschende und erfolgreiche Film *Selo bez žena/Village without Women* (2010) von Srdjan Šarenac die Suche von einsamen Männern nach Heiratskandidatinnen in einem Nachbarland. Mit enormem Einsatz schuf der luzide und innovative Spiel- und Dokumentarfilmregisseur Nedžad Begović den vielfach preisgekrönten Film *Sasvim licno Totally Personal* (2005), der auch ausserhalb Bosniens zu sehen war. Sein witziger Film *mobitelom/ A Cell Phone Movie* (2011) brachte ihm ein «Heart of Sarajevo» ein. Diese postmoderne Story über den telefonischen Umgang mit Beziehungen ist eine komische und spannende Dokumentation des heutigen Bosniens. Die neue Generation: Nejra Latić Hulusić von der Akademie der darstellenden Künste (ASU) in Sarajevo und der Niederländer David-Jan Bronsgeest führten Regie bei *Her Cinema Love*, dem charmant-doppelbödigen Porträt einer Kinobar-Besitzerin.

NEUE CHANCEN

Über 60% der bosnischen Kinos wurden zerstört. Zahlreiche neue Multiplexkinos haben in jüngster Zeit aber neue Chancen für Dokumentarfilmvorführungen geschaffen. An Interesse fehlt es nicht: Das entsprechende Programm am Sarajevo Film Festival ist äusserst populär. 2011 führte das SFF die «Rough Cut»

Boutique als Anreiz für regionale Dokumentarfilmer ein. Derzeit sind Dokumentarfilme noch recht rar und werden hauptsächlich als «Fingerübungen» für Spielfilme genutzt. Zudem gibt es kaum reine Dokumentarfilmproduzenten. Wer gelegentlich Dokumentarfilme macht, investiert Zeit und Ausrüstung, kann aber kaum Mittel anlegen oder aufnehmen. Daher beschränkt sich die Produktion oft auf einen Film in zwei bis drei Jahren. Die Kohärenz der Vision und Qualität einer nationalen Dokumentarfilmproduktion lässt sich so kaum wahren. Mit der Initiative von Visions du Réel kann die Dokumentarfilmszene in Bosnien und Herzegovina mit ihren Kollegen in der Schweiz und dem Rest Europas in Kontakt treten, von ihnen lernen und Präsenz zeigen.

RADA SEŠIĆ

SARAJEVO SCHOOL OF DOCUMENTARY FILMMAKING

IF THERE WAS ANYTHING THAT DISTINGUISHED BOSNIAN FILMMAKERS IN THE FORMER YUGOSLAVIA, OR EVEN IN EUROPE, DURING THE 1960S AND 1970S, IT WAS THEIR REMARKABLE, COURAGEOUS, POETIC AND DISCURSIVE DOCUMENTARIES. FILM CRITICS AT A LEIPZIG FESTIVAL IN THE 1970S PRAISED THIS STYLE OF BOSNIAN CINEMA, CALLING IT THE “SARAJEVO SCHOOL OF DOCUMENTARY FILMMAKING”.

Although differing in their subject matter and style of cinematic expression, most of these documentaries were unified by their makers' ability to concentrate on the powerful language of visuals. Another important attribute of the Sarajevo's documentary filmmakers was their pronounced critical attitude toward social issues. This resulted in so-called “black” and often satirical documentaries. Certain directors, using a lyrical, quite minimalist style, with almost no verbal content, created distinct miniature studies and cinematic discourses on the confrontation between tradition and modernity, the struggles of country folk and city workers and on poverty and social injustice. As an example of the style and the specific hidden message known as the “language of flowers”, I will mention one film from that era: *Fasade/Facades* (1972) by Suad Mrkonjić. He portrayed Sarajevo on the eve of a huge Communist congress, with delegates from all over Yugoslavia coming to the city. Poverty, ruined houses and backyards full of junk were covered up with huge propaganda billboards. In his film, Mrkonjić satirically showed the images of Sarajevo that the congress delegates were supposed to see from their cars, but he also peeked behind the boards, exposing the side that officials did not want people to see. This film, completely without spoken words, but full of powerful images, was highly acclaimed

and won awards at major European festivals. Most of those films were shorter than fifteen minutes and were regularly shown in cinemas. This was a fruitful period, in which Bosnian documentary filmmakers achieved their peak, making remarkable documentaries that were screened and celebrated around the world.

THE YEARS OF THE WAR (92–95)

During the siege of Sarajevo, the years of dying and suffering, many relevant, impressive documentaries were made. Altogether it amounts to approximately fifty documentaries, each of which has enormous value, both as a document about an unthinkable difficult time and as an artistic achievement, depicting human pain and suffering through moving visual poetry. The films of Šahin Šišić (*Planeta Sarajevo/Planet Sarajevo*, 1994), Srdjan Vuletić (*Palio sam noge/I Burnt Legs*, 1993), Vesna Ljubić (*Ecce Homo*, 1994), Antonije Nino Žalica (*Andjeli u Sarajevu/Angels in Sarajevo*, 1993), Zlatko Lavanić (*Mojim prijateljima/To my Friends*, 1993), Haris Prolić (*Smrt u Sarajevu/Death in Sarajevo*, 1994), Nedžad Begović (*War Art*, 1993; *Fadila*, 1994), Mirza Idrizović (*Dnevnik reditelja/Diary of a Filmmaker*, 1993–94), Vuk Janić (*Cekajuci pakete/Waiting for the Parcels*, 1994) and many, many other remarkable films were made in the period between early 1992 and late 1995. The amazing documentary

compilation *MGM Sarajevo: Covjek, Bog, Monstrum/ Man, God, the Monster*, Ismet Arnautalić, Mirza Idrizović, Ademir Kenović, Pjer Žalica, 1994) made by the Production Company SaGA (Sarajevo Group of Authors) – which won the Felix Academy Award in 1995 – is one of the strongest documentary testimonies of the war. There were many documentary filmmakers who miraculously found the means to make a film during the exhausting years of hunger and constant danger. Outside of Sarajevo, in Tuzla, central Bosnia, Mirjana Zoranović made the documentary *Evropi s ljubavlju/To Europe with Love* (1993), a complaint towards Europe's passivity concerning the Bosnian war tragedy. These films are relevant not only because they captured a specific period of history, but also because they became a testimony to how the human spirit can survive and be creative even under utterly inhuman conditions.

AFTER THE WAR

When the war was over, there was neither money nor infrastructure to continue making films, while at the same time film professionals, their enthusiasm and energy now sapped, lost the motivation to work for free as they had during the war, when they were committed to a higher goal. At the same time, some film directors were eager to start the fiction feature productions they were deprived of during the



VILLAGE WITHOUT WOMEN

war. However, a new generation of graduates from the Sarajevo Film Academy appeared on the documentary scene, for instance the talented Jasmila Žbanić with her film *Crvene gumene cizmice/Red Rubber Boots* (2000), a powerful story of a mother who seeks her small child in the mass grave excavations, or the remarkable compilation of war video footage taped by the citizens of Sarajevo and edited by the Kreševljaković brothers, in collaboration with Nedim Alikadić, into the feature length documentary *Sjecas li se Sarajeva?/Do You Remember Sarajevo?* (2002). Another complex and compelling documentary that in a lucid manner, cinematically appealing, analyzes what and how people survived the hell of the siege is Suada Kapić's *Vodic za preživljavanje/Ultimate Survival Guide* (2005). Most of the documentaries still cover the recent past of Bosnia and Herzegovina, while very few films deal with the problems of the postwar economy, or the new political struggle for democracy. The distance between the end of the war and the present is needed for those topics to mature and become serious subject matter for documentary production. Within the documentary form, numerous types of films are being made, from the short non-verbal, poetic documentaries that Bosnia was known for before, such as the poetic and metaphysical *Iko/Anybody* (2009) by Timur Makarević, to the investigative,

interview-based films such as the minimalist *Informativni razgovori/Informative Talks* (2007) that competed at The First Appearance selection at IDFA or strong journalistic documentaries on the mystery of the disappearance of people as in *Esma* (2007) or *Karneval/Carnival* (2006) by Alen Drljević. The latest, also competed at IDFA. Forms that successfully combine visual poetry or essayistic discourse with either a voice-over or a "cinéma vérité" approach are nourished as well. In 2003, Jasmila Žbanić, Golden Bear winner, directed her intimate search *Slike sa ugla/Images from the Corner* and last year another fiction filmmaker, Pjer Žalica, came out with *Orkestar/Orchestra* (2011), a personal reflection on a pop band from the 1980s while simultaneously tackling the tragic decay of the former Yugoslavia. The film became a local cinema success. Another well made and very relevant film *Dijagnoza S.B.H./Diagnoses S.B.H.* (2008) by Enes Zlatar deals with the postwar identities, while Boro Kantić's *Godine koje su pojeli lavovi/Years Eaten by Lions* (2010), courageously questions those who were spreading hatred within media at the eve of and during the war. Some films successfully use music as a creative vehicle, such as *A propos de Sarajevo* (2004), by Haris Pašović that empowers jazz music to tell a story of a city or *Sevdah: Most koji ostaje/Sevdah: The Bridge that Survives* (2005) by Mira

Erdevićki that focuses on Mostar through stories of an ethno band that is falling apart, while *Posao snova/Dream Job* (2005) by Danijela Majstorović, unveils misery of youngsters who enter the turbo-folk music scene within the Republic of Srpska. *Ljubav na granici/Borderline Lovers* (2005) by Miroslav Mandić takes up couples and through their stories dissects political issues between the different ethnicities while the funny, intriguing and festival successful *Selo bez žena/Village without Women* (2010) by Srdjan Šarenac, tackles the loneliness of bachelors who look for brides in a neighbouring country.

With enormous personal effort, the lucid and innovative Nedžad Begović directed *Sasvim licno/Totally Personal* (2005) that won numerous awards and theatrical release even in cinemas outside Bosnia. Last year the same director won the Heart of Sarajevo with his witty *Film mobitelom/A Cell Phone Movie* (2011) shot entirely on a mobile phone. Conceived as a post-modernist story about handling relationships through phone calls, this special concept provides a funny and intriguing record of contemporary Bosnia. The new generation is slowly emerging: Nejra Latić Hulusić, a graduate of Sarajevo's ASU, and David-Jan Bronsgeest from The Netherlands co-directed *Her Cinema Love*, a charming yet disturbing story of a cinema café host.

NEW OPPORTUNITIES

More than 60% of Bosnian cinemas were demolished, but lately there have been some signs of improvement with the rise of several new multiplexes, creating new opportunities for docs to be screened. Interest is not lacking: the documentary programme at the SFF is immensely popular and well attended. Last year, SFF introduced the Rough Cut Boutique for regional documentary makers, which will hopefully give a boost to regional production. At the moment, the documentary landscape is still very small, consisting mostly of those waiting for a chance to embark on fiction productions. Furthermore, there are hardly any producers dedicated exclusively to documentaries. Those who occasionally make docs invest their time and equipment but are unable to invest or successfully acquire funding. Some producers, therefore, make perhaps one film in two or three years. With such a low output, it is hard to sustain a continuous vision and quality standard of national production. This initiative of the Visions du Réel festival thus offers a great opportunity for the whole documentary scene of Bosnia and Herzegovina to connect to the professional scene of Switzerland and the rest of Europe, to improve and to become more visible.

RADA SEŠIĆ

ALEN DRLJEVIC

ESMA

BOSNIA AND HERZEGOVINA | 2007 | 36' | DV

BOSNIAN | SERBIAN

**SCREENPLAY**

Seki Radoncic

PHOTOGRAPHY

Mustafa Mustafic

EDITOR

Almir Kenovic

MUSIC

Adnan Zilic

FILMOGRAPHY2007 *Esma* (mlf)2006 *Carnival*2005 *Paycheck* (sf)

En 1995, dans un moment très dur de la guerre civile, des négociations officielles entre l'armée serbo-bosniaque et celle de la Bosnie-Herzégovine ont lieu à Žepa, une zone protégée par l'ONU. A cette occasion, le colonel Avdo Palić, négociateur bosniaque, tombe dans une embuscade serbe et, dès lors, est porté disparu. Il a probablement été assassiné et enterré quelque part dans la campagne qui entoure le lieu. Aujourd'hui, sa femme, Esma, attend de retrouver sa dépouille, mais aucun des ossements retrouvés ne correspond à l'ADN de son mari. Les années passent, ses deux filles grandissent et il faut penser au futur. Pourtant la blessure reste et ne guérit pas. Le cinéaste livre un portrait bouleversant d'une femme courageuse, dont la dignité n'efface pas la douleur. «Il y a encore 13 500 personnes portées disparues en Bosnie. Comment ne pas en parler? J'entends dire qu'il y a assez de sujets liés à la guerre, mais le poids de ces événements me paraît essentiel. Ils m'ont marqué à vie et ils nourrissent mon œuvre» (AD).

LUCIANO BARISONE

1995 fanden während einer besonders harten Bürgerkriegsphase in der UNO-Schutzzone Žepa offizielle Verhandlungen zwischen der serbisch-bosnischen Armee und der Armee von Bosnien-Herzegowina statt. Dabei geriet der bosnische Unterhändler Avdo Palić in einen serbischen Hinterhalt und gilt seither als verschollen. Er wurde wahrscheinlich ermordet und irgendwo im Umland dieses Ortes verscharrt. Heute wartet seine Frau Esma darauf, dass seine Überreste wieder auftauchen, aber keines der gefundenen Skelette hat die DNA ihres Mannes. Doch die Zeit vergeht. Ihre beiden Töchter wachsen heran, und sie muss an die Zukunft denken. Aber es gibt bleibende Verletzungen, die niemals heilen. Der Regisseur präsentiert uns das bewegende Portrait einer mutigen Frau, deren Würde den Schmerz nicht auslöscht. «In Bosnien werden noch immer 13 500 Menschen vermisst. Wie kann man darüber nicht sprechen? Alle sagen, dass es schon genug Themen gibt, die sich mit dem Krieg befassen, aber das Gewicht dieser Ereignisse erscheint mir doch beträchtlich. Sie haben mein ganzes Leben geprägt und sind die Grundlage meines Werks» (AD).

LUCIANO BARISONE

Übersetzungen BMP Translations

In 1995, at a critical juncture in the civil war, talks between the Bosnian-Serb and Bosnia-Herzegovinian armies were held at Žepa, a UN-protected area. On this occasion, the Bosnian negotiator, Colonel Avdo Palić, was ambushed by the Serbs and has been officially "missing" ever since. He was probably murdered and buried somewhere in the surrounding countryside. Esma, his wife, waits for his remains to be found, but none of the bones recovered correspond to her husband's DNA. Meanwhile, time is passing, her daughters are growing up and she has to think of the future. But the wound is still open and will not heal. The filmmaker paints a moving portrait of a brave woman whose dignity cannot conceal her suffering. "There are still 13,500 people officially missing in Bosnia, Why the silence? People say that enough has been said about this war, but the weight of these events cannot be ignored. They have affected me deeply and they fuel my work" (AD).

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

CONTACT

Mediacentar Sarajevo
+387 33715840
kontakt@media.ba
www.media.ba



NEDŽAD BEGOVIĆ

FILM MOBITELOM

BOSNIA AND HERZEGOVINA | 2011 | 60' | MOBILEPHONE | BOSNIAN
A CELL PHONE MOVIE

Le cinéaste Nedžad Begović est doté d'un humour bizarre et d'un goût pour la vie qu'il transmet à ses films, objets singuliers et très personnels. On retrouve cette approche dans ses animations tournées avant la guerre, ses documentaires réalisés pendant et après le siège et ses séries pour la télévision d'aujourd'hui. Mais aussi dans *Film mobitelom*, où, comme dans son précédent travail *Sasvim licno*, le cinéaste prend sa vie comme point de départ. Si là, il s'agissait d'un voyage rétrospectif existentiel, ici tout commence par une prescription médicale l'obligeant à marcher régulièrement, tous les jours, pour guérir d'une angine. Il parcourt donc quelques milliers de kilomètres en trois ans et, équipé d'un portable avec une caméra haute définition, filme et enregistre ce qui se passe autour de lui. Nous l'écoutons parler avec sa famille et ses proches. Nous voyons ce qu'il voit, les espaces de Sarajevo aujourd'hui, l'ironie des graffitis, les traces de l'histoire sur les murs. Il résulte de ce parcours personnel un kaléidoscope polyphonique, étonnant et amusé.

LUCIANO BARISONE

Der Filmemacher Nedžad Begović besitzt einen seltsamen Humor und eine Lebensfreude, die er auf seine Filme überträgt. So erhalten seine Werke einen einzigartigen und sehr persönlichen Charakter. Man findet dieses Konzept in seinen vor dem Krieg gedrehten Animationen, den während und nach der Besetzung gedrehten Dokumentarfilmen sowie in seinen heutigen Fernsehserien wieder. In *Film mobitelom*, wie auch in seinem letzten Film, *Sasvim licno* ist das eigene Leben des Regisseurs der Ausgangspunkt. Während er dort eine Reise in die eigene Vergangenheit startet, beginnt hier alles mit dem Rat seines Arztes, regelmässig zu laufen, um seine Angina zu kurieren. Er läuft also einige Tausend Kilometer in drei Jahren und filmt mit einem hochauflösenden Kamerahandy, was um ihn herum passiert. Wir hören, wie er mit seiner Familie und seinen Freunden spricht. Wir folgen seinem Blick auf die Gegenden im heutigen Sarajevo, die Ironie der Graffitis, die Spuren der Geschichte auf den Mauern. So entsteht ein buntes Kaleidoskop erstaunlicher und amüsanter Eindrücke.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

Filmmaker Nedžad Begović has a bizarre sense of humour and a love of life which he conveys in his unusual and very personal films. We find this approach in the animations he made before the war, the documentaries he shot during and after the siege, and his current TV series. It is also apparent in *Film mobitelom*, in which, as in his previous work *Sasvim licno*, Begović takes his own life as the starting point. Whereas in *Sasvim licno*, he looked back over his life, here it all begins with his doctor ordering him to take regular walks to recover from angina. As a result, he covers several thousand kilometres in three years and, armed with a mobile phone with HD camera, films and records the things going on around him. We hear him talking with his family and friends. We see what he sees, the spaces of modern Sarajevo, the ironical graffiti, the traces of history on the walls. His personal journey gives shape to a polyphonic kaleidoscope, strange and entertaining.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Nedžad Begović

EDITOR
Adnan Zilić

MUSIC
Adnan Zilić

FILMOGRAPHY
2011 *Film mobitelom*
2010 *Jasmina*
2005 *Sasvim licno*
2003-2005 *Viza za buducnost*
2005 *Sex i selo*
2004 *Crna hronika*

CONTACT
Foto Art d.o.o
+38 7713333
info@fotoart.ba
www.fotoart.ba

BORO KONTIĆ

GODINE KOJE SU POJELI LAVOVI

BOSNIA AND HERZEGOVINA | 2010 | 60' | VIDEO | BOSNIAN

YEARS EATEN BY LIONS

**SCREENPLAY**

Boro KONTIĆ

PHOTOGRAPHY

Boro KONTIĆ

SOUND

Ensar Džubur

EDITOR

Ensar Džubur

MUSIC

Vladimir Podany

FILMOGRAPHY

2010 Godine koje su pojeli lavovi

Pendant la guerre, qui de 1991 à 1995 a ravagé l'ancienne Yougoslavie, de nombreux journalistes, professionnels et amateurs, ont rendu compte du conflit d'une façon partisane en manipulant l'information et en faisant une œuvre de propagande et de diffusion de la haine raciale. Quinze ans après, l'Association des Journalistes Serbes Indépendants intente un procès aux responsables de ces actes, aussi coupables que les militaires et les hommes politiques ayant perpétré les massacres et encouragé le nettoyage ethnique. Le cinéaste, qui pendant des années a accumulé des articles et des images de télévision témoignant de cette pratique (parfois bizarres et drôles, dans leur folie, parfois effrayantes), part en voyage pour Belgrade, Zagreb, Sarajevo et Podgorica, pour trouver des réponses aux questions qui le hantent: Où sont aujourd'hui les pionniers locaux du reportage de guerre? Se rappellent-ils de cette époque? Qu'éprouvent-ils face à leurs mensonges? Le voyage tombe vite «au cœur des ténèbres».

LUCIANO BARISONE

Während des Krieges, der Ex-Jugoslawien von 1991 bis 1995 erschütterte, berichteten viele Journalisten – Profis und Amateure – in parteiischer und manipulatorischer Weise über den Konflikt. Sie informierten nicht nur, sondern machten Propaganda und schürten den Rassenhass. Fünfzehn Jahre später versucht der Unabhängige Journalistenverband Serbiens, gegen die dafür Verantwortlichen einen Prozess zu führen, da sie ebenso schuldig sind wie das Militär und die Politiker, die die Massaker verübt und die ethnischen Säuberungen vorangetrieben haben. Der Regisseur dieses Films sammelte jahrelang Presseartikel und Fernsehbilder, die diese Praxis bezeugen (einige sind bizarr und in ihrem Wahn schon fast komisch, andere furchteinflößend). Nun reist er nach Belgrad, Zagreb, Sarajevo und Podgorica, um Antworten auf die Fragen zu finden, die ihn nicht mehr loslassen: Wo sind die lokalen Pioniere dieser Kriegsberichterstattung heute? Erinnern sie sich an diese Zeit? Was empfinden sie angesichts ihrer Lügen? Schnell erreicht die Reise das «Herz der Finsternis».

LUCIANO BARISONE

Übersetzungen BMP Translations

During the war which ravaged the former Yugoslavia from 1991 to 1995, many journalists, both amateur and professional, gave partisan, manipulative accounts of the conflict, spreading lies and racial hatred, rather than providing reliable information. Fifteen years later, the Association of Independent Serbian Journalists is taking legal action against those responsible, deemed as guilty as the soldiers and politicians who carried out massacres and encouraged ethnic cleansing. The filmmaker, who over the years has collected articles and television footage bearing witness to this malpractice (sometimes laughably bizarre in its madness, sometimes chilling), travels to Belgrade, Zagreb, Sarajevo and Podgorica to find answers to the questions which haunt him: What has become of the local journalists who reported the war? What do they remember of that period? How do they feel now about their lies? A journey into the "heart of darkness".

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

CONTACT

Produkcija
Aldin Arnautovic
+387 61 515 906
aldin.arnautovic@gmail.com
www.produkcija.ba



NEJRA LATIĆ HULUSIĆ, DAVID-JAN BROONSGEEST

HER CINEMA LOVE

BOSNIA AND HERZEGOVINA | 2011 | 23' | FULL HD | BOSNIAN

L'un des endroits mythiques de Sarajevo est une salle de cinéma qui, pendant la guerre, a continué d'être un lieu de rencontres pour les assiégés. Une femme gère toujours ce qui est devenu aujourd'hui un bar à la mode, peuplé de jeunes gens. La caméra la suit pendant la nuit, lorsque la musique résonne et les clients se pressent dans la salle, mais aussi après le départ des noctambules, quand le lieu est vide et qu'elle éteint les dernières lumières. On la voit sourire, saluer et parler à chacun, puis dans sa solitude, raconter à la caméra le passé et le présent de sa vie. Le but de cette dame de fer est de ne pas se renfermer dans le souvenir de ses deux enfants tués par les balles des francs-tireurs serbes. Elle cherche la réconciliation avec l'ennemi d'autrefois, même avec l'ancien soldat serbe chargé de tirer de la colline sur la rue où elle habitait. Le film est le résultat d'une collaboration entre deux cinéastes, l'une bosniaque, l'autre hollandais : avec respect et complicité, ils réalisent le portrait d'un personnage hors du commun.

LUCIANO BARISONE

Eine der inzwischen legendären Stätten von Sarajevo ist ein Kinosaal, der während des Krieges weiterhin als Versammlungsort der Belagerten diente. Heute managt eine Frau diesen Ort, der nun eine trendige Bar für junge Leute ist. Die Kamera folgt ihr durch die Nacht, wenn die Musik dröhnt und sich die Menschen im Saal drängeln, aber auch, wenn die Nachtschwärmer wieder verschwunden sind und im leeren Raum die Lichter ausgehen. Man sieht sie lächeln, grüssen und mit allen reden. Dann ist sie allein und erzählt der Kamera von ihrem früheren und heutigen Leben. Diese «eiserne Lady» möchte sich einfach nicht in der Erinnerung an ihre beiden Kinder verlieren, die von den Kugeln der Heckenschützen getötet wurden. Sie will sich mit den früheren Feinden aussöhnen, sogar mit dem ehemaligen serbischen Soldaten, der den Befehl hatte vom Hügel über ihrer Strasse aus auf die Menschen zu schießen. Der Film ist das Ergebnis der Zusammenarbeit zweier Cineasten. Die eine stammt aus Bosnien, der andere aus Holland: Mit viel Respekt und Einfühlungsvermögen gelang ihnen das Portrait eines ungewöhnlichen Menschen.

LUCIANO BARISONE

Übersetzungen BMP Translations

One of Sarajevo's legendary locations is a cinema which, during the war, continued to serve as a meeting place for the besieged. A woman still manages what has become a trendy bar, frequented by young people. The camera follows her at night, when music is playing and customers throng the premises, but also after the night-owls have left, the place empty, the lights out. We see her smile and exchange a few words with all comers, then, in her solitude, talk about her past and present life. This "iron lady" strives not to be entirely caught up in the memory of her two children, killed by Serb sharpshooters, but rather seeks reconciliation with the old enemy, even with a former Serb soldier ordered to fire from the hill into the street where she lived. The work is a joint venture involving a Bosnian filmmaker and a Dutchman: with respect and empathy, they have painted a portrait of an exceptional personality.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

SCREENPLAYDavid-Jan Bronsgeest,
Nejra Latic Hulusic**PHOTOGRAPHY**

David-Jan Bronsgeest

EDITOR

Nejra Latic Hulusic

MUSIC

Samir Bajramovic

FILMOGRAPHY

Nejra Latic Hulusic
 2011 Her Cinema Love (sf)
 2011 Under the Cover
 (in production)
 2010 Nema problema
 2009 Steps
 2009 Why I Can't Make
 a Film About Politics
 2008 Superglued (sf)
 2007 Dancing faces (sf)
 2004 Sufy Rytham (sf)

David-Jan Bronsgeest
 2011 Her Cinema Love (sf)
 2011 Metis (sf)
 2010 Falling Moon (sf)
 2009 Drowned Dreamers (sf)
 2009 Meet Manual sf)

CONTACTHava Productions
hava.film@gmail.com

TIMUR MAKAREVIC

IKO

BOSNIA AND HERZEGOVINA | 2009 | 22' | HD | BOSNIAN

ANYBODY**SCREENPLAY**

Timur Makarevic

PHOTOGRAPHY

Timur Makarevic

EDITOR

Timur Makarevic

MUSIC

Dusan Vranic

FILMOGRAPHY

2009 Iko (sf)

2008 The Wake (sf)

2007 What Do I Know (sf)

La Bosnie-Herzégovine est un nom, un pays, une culture. Elle a une histoire récente, tragique, dont chacun a entendu parler. Notre connaissance est par contre limitée quant à l'espace physique où tout cela s'est passé. On dit que la géographie est l'art de contrôler le monde. Le cinéaste a un but plus modeste, mais digne. Son regard essaie de capter l'essence de ce lieu, l'esprit d'une culture multiforme qui est née à partir d'un territoire. La position de la caméra est celle d'un oiseau qui plane des sommets des montagnes jusqu'au fond des vallées, en suivant les pentes et les fleuves pour arriver au cœur même du pays, à Sarajevo. Nous voyons donc le paysages âpres des hautes plaines, la division en plusieurs vallées, la fragmentation d'une terre qui a déjà été autrefois le témoin de guerres sanglantes, les monuments d'un passé mythique, les mille immeubles d'une ville où tout s'engouffre. Aucun mot n'est prononcé. Le spectateur est laissé seul sans autres informations que les espaces ; et ce vide qui attire toutes les questions.

LUCIANO BARISONE

Bosnien-Herzegowina ist ein Name, ein Land, eine Kultur. Seine jüngere Geschichte ist tragisch, und alle haben davon gehört. Wenn es darum geht, wo genau sich alles abgespielt hat, stösst unser Wissen jedoch rasch an seine Grenzen. Es heisst, Geographie sei die Kunst, die Welt zu kontrollieren. Der Regisseur verfolgt jedoch ein bescheidenes, wenn auch nobles Ziel. Sein Blick versucht das Wesen dieser kleinen Welt einzufangen, den Geist der facettenreichen Kultur, die sich auf diesem Gebiet entwickelt hat. Die Kamera filmt aus der Vogelperspektive, gleitet über Berggipfel hinab in tiefe Täler, folgt den Hängen und Flüssen bis ins Herz des Landes – nach Sarajevo. Wir sehen also die raue Landschaft der Hochebenen, die Aufteilung in mehrere Täler, die Aufsplitterung eines Territoriums, das schon früher Schauplatz blutiger Kriege war, die monumentalen Überreste einer mythenumwobenen Vergangenheit und das Häusermeer einer Stadt, in die alle Wege münden. Es wird kein Wort gesprochen. Der Zuschauer erhält keine weiteren Informationen und ist allein mit diesen Räumen und dieser Leere, die so viele Fragen aufwirft.

LUCIANO BARISONE

Übersetzungen BMP Translations

Bosnia-Herzegovina is a name, a country, a culture. Everyone is aware of its recent tragic history. But our knowledge of the physical environment in which all this happened is somewhat limited. It is said that geography is the art of controlling the world. The filmmaker's purpose is more modest, but no less worthwhile. He tries to distil the essence of this little world, the spirit of the variegated culture born from this soil. With his camera he takes a bird's-eye view, gliding from mountain heights to valley bottoms, following the slopes and rivers to arrive at the heart of the country, in Sarajevo. So we see different landscapes: high plateaux, the division into valleys, the fragmentation of a land that has experienced bloody wars, monuments to a legendary past, the thousand buildings of a city on which everything converges. Not a word is spoken. The viewer is left to his own devices, with no information but these geographical features and an emptiness that raises many questions.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

CONTACT

SCCA/pro.ba
Adis Djapo
+387 33444535
adis@pro.ba
www.pro.ba



NAMIK KABIL

INFORMATIVNI RAZGOVORI

BOSNIA AND HERZEGOVINA | 2007 | 45' | HD | BOSNIAN
INTERROGATION

Dans un hangar vide et sale, assis à des tables couvertes de verres en plastique et de cendriers, sous une lumière fluorescente, des hommes et des femmes écoutent des questions. Le cinéaste, qui a vécu en Amérique durant les années de guerre civile, les interroge. Il demande «Quand est-ce que tout ça a commencé pour toi?», «Qu'est ce que tu faisais pendant la guerre?», «Qu'est ce que tu mangeais?», «As-tu vu des morts?», «Quelle est la leçon à tirer?», «Faut-il parler aujourd'hui de la guerre?» Son but n'est pas celui de faire ressortir la douleur d'une tragédie vécue, mais plutôt celui de travailler – comme dans une séance de psychanalyse – sur la mémoire refoulée d'un événement tragique. Les réponses sont parfois hésitantes, parfois évasives, parfois éclairantes. Parfois, elles trouvent la force du témoignage mot après mot, comme si c'était si dur de se rappeler. Ils parlent de peur, d'amitié, de solidarité. Mais la guerre rôde comme un fantôme dans le silence. Une femme dit: «C'est comme avoir un éléphant dans la maison avec tout le monde qui fait semblant de rien.»

LUCIANO BARISONE

In einem leeren, schmutzigen Schuppen sitzen an mit Plastik- und Aschenbechern übersäten Tischen Männer und Frauen unter Neonröhren und beantworten Fragen, die ihnen der Regisseur des Filmes stellt, der die Bürgerkriegsjahre in Amerika verbracht hat. Er fragt: «Wann hat das Ganze Deiner Meinung nach begonnen?», «Was hast Du während des Krieges gemacht?», «Was hast Du gegessen?», «Hast Du Tote gesehen?», «Was kann man daraus lernen?», «Sollte man heute über den Krieg sprechen?». Er will damit nicht den Schmerz der erlebten Tragödie wieder aufflammen lassen, sonder eher – wie in einer Psychoanalytisesitzung – mit der verdrängten Erinnerung an die tragischen Ereignisse arbeiten. Die Antworten sind bald zögerlich, bald ausweichend, und manchmal auch aufschlussreich. Zuweilen kommt die Kraft zu erzählen, erst mit den einzelnen Worten, als würde die Erinnerung sehr schwerfallen. Sie sprechen über Angst, Freundschaft, Solidarität. Aber der Krieg spukt wie ein Geist durch ihr Schweigen. Eine Frau sagt: «Bei all den Leuten, die so tun, als wäre nichts gewesen, hat man manchmal das Gefühl, als würden alle einen Elefanten im Haus übersehen.»

LUCIANO BARISONE
Übersetzung BMP Translations

In an empty old shed, sitting at tables covered with plastic cups and ash-trays, under strip lighting, men and women are listening to questions. The filmmaker, who lived in America during the civil war years, is conducting an "interrogation". He asks: "When did it all begin for you?", "What did you do during the war?", "What did you eat?", "Did you see people killed?" "What lessons can be learned from it?", "Should people still be talking about it today?" His aim is not to bring out the pain of the tragedy they lived through, but to work – as in a session of psychoanalysis – on the repressed memory of a tragic event. The answers are sometimes hesitant, sometimes evasive, sometimes illuminating. Sometimes the accounts emerge word by word, as if it were hard to remember. They speak of fear, friendship, solidarity. But the war lurks like a ghost in the silence. One woman says: "It's like having an elephant in the house and people pretending it's not there."

LUCIANO BARISONE
Translation BMP Translations

SCREENPLAY
Namik Kabil

PHOTOGRAPHY
Almir Dikoli, Boris Jugo

SOUND
Igor Camo

EDITOR
Timur Makarević

MUSIC
Dino Šaran

FILMOGRAPHY
2011 Magnet (sf)
2009 Vjernici (sf)
2008 Cuvari noci
2007 Informativni razgovori (mlf)
2004 Crna hronika

CONTACT
SCCA/pro.ba
Adis Djapo
+387 33444535
adis@pro.ba
www.pro.ba

SRDJAN SARENAC

SELO BEZ ZENA

BOSNIA AND HERZEGOVINA | 2011 | 83' | HD | SERBIAN

VILLAGE WITHOUT WOMEN

**SCREENPLAY**

Srdjan Sarenac

PHOTOGRAPHY

Pablo Ferro Zivanovic

EDITOR

Ksenija Petricic

MUSIC

Dejan Pejovic

FILMOGRAPHY

2011 Selo bez zena

2006 Spaseni

2005 Selma (sf)

2004 How Was Made Bosnian
Top Lists of Surrealists
(series)

2003 Poklon za Sanju (sf)

Dans la Serbie du Sud, à la frontière avec l'Albanie, trois frères vivent seuls dans un village voué au dépeuplement. Aucune femmes des alentours ne veut vivre dans leur foyer car les conditions de vie du lieu, situé au sommet d'une montagne à quatre kilomètres de la route la plus proche, sont trop dures. De l'autre côté de la frontière, la situation est inversée: tous les hommes étant partis chercher du travail en Grèce, la population restante est majoritairement féminine et vit dans des conditions extrêmement similaires à celles des trois frères. Ces derniers pourront donc aller chercher là-bas la compagne de leur vie, suivant l'exemple d'un voisin d'à côté. Mais les trois frères, qui se sont battus au Kosovo pendant le conflit, hésitent. Des mariages mixtes entre «ennemis» pourront-ils fonctionner? La caméra de Srdjan Sarenac se pose sur un monde ravagé par la guerre et les préjugés, avec un regard en même temps sérieux et amusé. La situation est bien sûr dramatique, mais les contradictions de l'âme humaine ne sont pas dépourvues d'humour.

LUCIANO BARISONE

Im Süden Serbiens, an der Grenze zu Albanien, leben drei Brüder in einem Dorf ohne Frauen. Keine Einheimische aus der Umgebung will in ihrem Haushalt wohnen, weil die materiellen Lebensbedingungen in diesem Ort auf einem Berggipfel und vier Kilometer von der nächsten Strasse entfernt einfach zu hart sind. Auf der anderen Seite der Grenze ist die Situation genau umgekehrt. Dort sind alle Männer auf Arbeitssuche in Griechenland. Zurückgeblieben sind vorwiegend Frauen, die unter ganz ähnlichen Bedingungen leben wie die drei Brüder. Diese könnten es also wie ihr Nachbar machen und dort die Frau ihres Lebens suchen. Aber die drei Brüder, die während des Krieges im Kosovo gekämpft haben, zögern. Können Mischehen zwischen «Feinden» denn funktionieren? Die Kamera von Srdjan Sarenac zeigt eine vom Krieg versehrte Welt und auch die vielen Vorurteile – jedoch stets mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Natürlich ist die Lage dramatisch, aber gleichzeitig bringen einen die Widersprüche der menschlichen Seele auch zum Schmunzeln.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

In southern Serbia, close to the border with Albania, three brothers live in an all-male village. None of the local women wants to live there because the material conditions – on a mountain top, four kilometres from the nearest road – are just too tough. Across the border, the opposite is true: the menfolk have gone off to work in Greece, while the women who remain live in conditions very similar to those of the three brothers. The brothers could therefore cross the border to find a partner, following the example of a near neighbour. But they fought in Kosovo during the war and are hesitant to do so. Could mixed marriages between “enemies” be made to work? Srdjan Sarenac focuses on a world ravaged by war and prejudice, presenting a view that is both serious and amusing. The situation is indeed dramatic, but the contradictions of the human soul also have their humorous side.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

CONTACTEstelle Robin You
Les Films du balibari
+33 2 51845184
balibari@balibari.com
www.balibari.com



JASMILA ŽBANIĆ

SLIKE SA UGLA

BOSNIA AND HERZEGOVINA | GERMANY | 2003 | 32' | VIDEO

BOSNIAN

IMAGES FROM THE CORNER

Siège de Sarajevo, 1992. Provenant des collines contrôlées par l'armée serbe, un obus tombe en pleine rue d'un quartier populaire. Dans l'explosion, une jeune fille de 20 ans perd un bras, son père meurt et de nombreuses personnes sont blessées. Sorti de nulle part, un photographe français, à la place de les aider, prend des photos qui le rendront célèbre. Des années après, Jasmila Žbanić réfléchit à cet événement, qui a marqué sa vie pour toujours. La cinéaste, devenue célèbre grâce à *Grbavica*, Ours d'or à la Berlinale 2006, a centré son travail, dès le début de sa carrière, sur des femmes, sur le regard qu'elles posent sur le monde des hommes, sur la mémoire d'une guerre qui les a laissées meurtries. Elle l'a fait dans ses films de fiction (après *Grbavica*, *Na putu*, 2010), mais surtout dans ses documentaires, où elle suit des personnes traumatisées par les horreurs du conflit. Dans *Slike sa ugla*, elle tourne la caméra vers elle-même, en se filmant sur les traces de sa première confrontation avec la mort et la destruction d'un tissu familial, social et humain.

LUCIANO BARISONE

Sarajevo 1992: Mitten im Bürgerkrieg fällt eine Granate mitten auf die Strasse eines belebten Wohngebiets. Bei der Explosion verliert ein 20-jähriges Mädchen einen Arm, ihr Vater stirbt, und viele andere Menschen werden verletzt. Wie aus dem Nichts taucht ein französischer Fotograf auf und schießt Fotos, die ihn berühmt machen werden, anstatt den Opfern zu helfen. Jahre später macht sich Jasmila Žbanić Gedanken über dieses Ereignis, das ihr Leben für immer geprägt hat. Die Cineastin, die selbst mit *Grbavica* (Goldener Bär auf der Berlinale 2006) bekannt wurde, hat ihre Arbeit schon zu Beginn ihrer Laufbahn auf die Frauen konzentriert, auf ihre Sicht der Männerwelt und auf die Erinnerung an einen Krieg, der auch für sie mörderisch war. In ihren Spielfilmen (nach *Grbavica* kam 2010 *Na putu* heraus), aber vor allem auch in ihren Dokumentarfilmen folgt sie traumatisierten Menschen durch die Horrorszenerien des Konflikts. In *Slike sa ugla* richtet sie die Kamera auf sich selbst und filmt sich auf den Spuren ihrer ersten Begegnung mit dem Tod und mit der Zerstörung familiärer, sozialer und menschlicher Bindungen.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

Sarajevo, 1992. At the height of the civil war, a shell falls in a working-class street. In the explosion, a 20-year-old woman loses an arm, her father is killed and many people are injured. Emerging from nowhere, a French photographer, instead of helping, takes pictures that will make him famous. Years later, Jasmila Žbanić (Golden Lion for *Grbavica* at the 2006 Berlin Film Festival) reflects on an event that changed her life forever. From the beginning of her career, the filmmaker has focused her attention on women, on the way they look at the world of men, and on the memory of a war that has left them badly bruised. This is true of her fiction films (after *Grbavica*, *Na putu*, 2010), but more especially of her documentaries, in which she follows people traumatized by the horrors of the conflict. In *Slike sa ugla*, she turns the camera on herself, returning to her first confrontation with death and the destruction of the familial, social and human fabric.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

SCREENPLAY
Jasmila Žbanić

PHOTOGRAPHY
Christine A. Maier, Mustafa Mustafić

SOUND

EDITOR
Miralem Zubčević,
Friederike Anders

FILMOGRAPHY
2011 Otok ljubavi
2010 Na putu
2006 Grbavica
2004 Birthday (sf)
2003 Slike sa ugla (sf)
2003 Sjećaš li se Sarajeva
2000 Red Rubber Boots (sf)
1998 Ljubav je...
1998 Noć je, mi svijetlimo
1997 Poslije, poslije (sf)
1995 Autobiografija

CONTACT
Ohne Gepack
Filmproduction
+49 3044739676
info@ohnegepack.de
www.ohnegepack.de

RÉFLEXION THÉMATIQUE SUR LE THÈME DE
LA LIBERTÉ, UNISSANT L'IMAGE À LA PAROLE
D'AUTRES CRÉATEURS ET INTELLECTUELS.

EN PARTENARIAT AVEC LE POUR-CENT
CULTUREL MIGROS.

THEMATISCHE REFLEXION ZUM THEMA
FREIHEIT, UNTER EINBEZUG VON FILMEN
UND DISKUSSIONSBEITRÄGEN VON
KULTURSCHAFFENDEN UND INTELLEKTU-
ELLEN AUS ANDEREN BEREICHEN.

IN PARTNERSCHAFT MIT DEM
MIGROS-KULTURPROZENT.

A DISCUSSION ON THE ISSUE OF FREEDOM
ASSOCIATING THE IMAGES WITH THE WORDS
OF OTHER ARTISTS AND INTELLECTUALS.

IN PARTNERSHIP WITH MIGROS CULTURAL
PERCENTAGE.

PORT FRANC
LE DÉFI DE LA LIBERTÉ

L'IMAGE, AU DÉFI DE LA LIBERTÉ

«L'IMAGE EST DU MÊME TISSU QUE LES FANTÔMES ET DE LA MÊME EAU QUE LA LIBERTÉ.»

«QUI PARLE DE LIBERTÉ RENCONTRE LE MÊME SOUPÇON ET LA MÊME INCOMPRÉHENSION QUE CELUI OU CELLE QUI PARLE D'IMAGE.»

«SI L'IMAGE TIENT BON, SI ELLE RÉSISTE ET TIENT PAROLE, C'EST QU'ELLE DÉBORDE DU TEMPS DE SA VISIBILITÉ POUR INSTALLER LE TEMPS DE LA PROMESSE.»

«CETTE CRÉATION INTERSTIELLE QUI MET EN RELATION LES SUJETS QUI SE RECONNAISSENT, C'EST JUSTEMENT L'IMAGE.»

«L'IMAGE EST NOTRE COMMERCE AVEC L'ÉTERNITÉ À CHAQUE INSTANT DE NOTRE HISTOIRE, IMAGE RÉTIVE À TOUTE TRANSCENDANCE, À TOUTE DOMINATION.»

Citations tirées de l'ouvrage *Images* (à suivre) de Marie-José Mondzain

GENÈSE.

On voudrait cesser de souffrir. S'affranchir du double fardeau : sexualité-mortalité. Vieux rêve de l'humanité. Aujourd'hui, la toute puissance de la techno-science, stimulée par une logique capitaliste à court terme dont l'idée est de liquider toutes les différences, et l'idéologie démocratique qui va avec, permettent de s'affranchir du genre, de prolonger la vie, de ralentir les effets du vieillissement. Une fois le tragique de la différence des sexes et de la mort certaine abolis, que reste-t-il de la liberté de vivre ? Cette « libération » n'est-elle pas la liquidation de ce qui fait le prix de la liberté ? Désirer fait mourir et notre vie est une « peau de chagrin », petite peau, « pellicula », organe du plaisir et de la sensation, tout comme le cinéma, masturbateur mélancolique, qui enregistre ce qui n'est déjà plus... Mais le cinéma lui aussi est devenu numérique, calculé, virtuel, disponible à tout instant : y'a-t-il encore un spectateur dans la salle ? (Notes après un visionnage de *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*).

LE TRAGIQUE 1.

Dans *Torre Bela*, beauté sans égale du tragique révolutionnaire : quand le film sort en salles en 1979 tout est déjà fini : le cinéma militant filme autre chose que des ruines ? Ruines chaudes. Le cinéma filme la révolution pour les

temps de contre-révolution. Ou comme le disait Serge Daney, « le cuit filme le cru ». On pourrait le dire autrement : l'adjectif « militant » fait rougir le substantif « cinéma ». De plaisir et de honte. La scène qui n'est pas montrée, c'est Wilson, le leader révolutionnaire, qui couche dans le lit du duc avec une fille. Il l'a fait, et il a perdu le pouvoir sur les masses. Le film montre l'avant et l'après de cette scène totale, archaïque, brutale, où le personnage est puni d'avoir cru à sa fiction, qui rejoint finalement celle des maîtres. Avant : temps de l'innocence, le collectif qui occupe les terres ne se connaît pas encore, la caméra qui les filme non plus, elle ignore que c'est elle qui a été choisie, que c'est elle qui écrit l'histoire et fait naître les personnages. Après : temps du cinéma, temps des personnages conscients de leur pouvoir, temps des leaders et de l'action, temps de l'occupation du palais qui livre tous ses secrets comme une belle endormie. Enfin, la caméra se retire et le tragique intervient, les occupants sont arrêtés quelques mois après le départ de l'équipe. La liberté est toujours prise au piège de son miroir.

LE TRAGIQUE 2.

Dans *Tahrir* (place de la Libération) c'est tout l'inverse de *Torre Bela* : la conscience du peuple d'être un personnage de l'histoire est là, il est certain de

son bon droit, et la caméra entre dans une danse déjà formée. Stefano Savona ne cite pas les films militants pour parler de ses modèles, mais les films de concert rock, ceux de Pennebaker ou des frères Maysles. Pas étonnant. Dans ces films, la transe passe de la foule à la scène, le cinéma direct s'enchant de sa pureté, il isole des groupes et des visages à la surface d'une houle qui fait fi de qui la regarde. Pas d'hystérie donc, même pas collective, mais plutôt la fête, « où tous est un, un est tous », ou bien encore, tous sont « une seule main » comme le dit l'un des slogans de la Journée de la colère. Cet unanimité fut aussi la magie de cette révolution sans leader. Si la masse ne peut être représentée par quiconque, alors elle ne doit cesser de chanter et de crier. Ce que fait cette femme qui ne veut pas partir de la place, alors que Moubarak a quitté le pouvoir. Elle lance un dernier slogan, mais tout le monde, déjà, s'en va. Le tragique ici tient à la fin de la clameur. C'est parce que le présent s'épuise que les lendemains cessent de chanter...

MUSIQUE.

La pianiste Myra Hess est filmée à deux reprises par Humphrey Jennings, une première fois en juin 41 avec le concerto n°17 en sol majeur de Mozart pour *Listen to Britain*, et une seconde en octobre 44



THE BALLAD OF GENESIS AND LADY JAYE

avec la sonate « Appassionata » de Beethoven pour *A Diary for Timothy*. La scène est au milieu de la National Gallery à Londres, là où pendant six ans « Dame » Myra Hess, récemment anoblée, organisa ces fameux « concerts du midi » destinés à entretenir le moral de la population harcelée par les bombardements nazis – et au delà des bombardements qui cessent en 1944, à occuper l'espace vide du joyau des musées britanniques, privé de deux mille de ses chefs-d'œuvre mis à l'abri... Comparons les deux séquences. On pourrait dire qu'entre le concerto de Mozart et la sonate de Beethoven, le visage de la pianiste s'emplit de tout le drame de cette guerre que Jennings s'obstine à ne pas montrer, qu'il se creuse, se fige, en devient le masque tremblant, éternel. On pourrait appliquer à Myra Hess le mot de Romain Rolland au sujet de l'« Appassionata » : « un torrent de feu dans un lit de granit ». Le visage de Myra est devenu celui de « la » musique. Est-ce une formule vide ?

En face, l'Allemagne nazie prétend elle aussi exprimer l'absolu de « la » musique, elle en fait son piteux fonds de commerce propagandiste, Liszt et Wagner en tête. Cinéaste au service du Reich, l'ancienne danseuse Leni Riefenstahl monte elle aussi sur des notes : dans ses films, le rythme est une notion centrale, mais c'est un rythme d'accumulation

géométrique, dont le ressort est l'hystérie et le résultat la massification des corps.

Jennings, lui, fait de la musique le vecteur non de la puissance, mais de l'humanité : chaque nuance, chaque détail compte. Le ressort est la conversation et le résultat, l'individuation des personnes. Au montage, le sublime s'obtient par la disproportion des grandeurs et leur alternance, dans une forme perpétuellement ouverte. Le poète du Blitz fait un cinéma de propagande où tout est incongru : c'est une pianiste juive qui joue de la musique allemande, musique elle-même frottée de mille influences, un Mozart plus italien et viennois qu'allemand dans ce concerto, un Beethoven inspiré lui par « La Tempête » de Shakespeare dans l'« Appassionata » ; chef de musique militaire et non chef d'orchestre, Peter O'Donnell dirige sans baguette, de ses deux index (la Royal Air Force lui avait donné le sobriquet affectueux de « two guns Pete ») ; le public est composé d'une foule disparate de civils et de militaires, de volontaires de la défense passive, de blessés, de femmes, d'hommes, d'enfants, au milieu desquels se trouve la Reine mère, son aide de camp, le conservateur du musée ; la salle de concert est un hall de musée, où ne figure aucun tableau, seulement des cadres vides, des sacs de sable et des lances d'incendie. Au

fond, tout est en désordre et rien n'est à sa place. De cette hybridation, Jennings tire une force inégalée par le génie de son montage, qui organise la conversation à l'œuvre dans la partition de Mozart, qui elle-même entretient entre le piano et l'orchestre cette atmosphère concertante, à la fois spirituelle et profonde : ici, la variété des répliques entre les instruments trouve son exacte correspondance dans le jeu des regards entre les auditeurs (la Reine mère y compris) et la soliste, et ce jusqu'au plus haut degré d'intensité.

Pour l'« Appassionata », sombre et mouvementée, c'est au contraire la solitude de la pianiste qui est mise en valeur, face au public, filmé de part et d'autre de la scène, en travelling. Le visage de la pianiste n'est plus que force et concentration. Les regards sont à l'intérieur. La guerre va finir et tout repose sur cette attente, ce dénouement. Cadre vide. Pas d'image. Comme les aventures de la liberté, la musique est porteuse d'une tâche indicible.

LAURENT ROTH

DAS BILD STELLT SICH DER HERAUSFORDERUNG DER FREIHEIT

«DAS BILD BESTEHT AUS DEM STOFF DER GESPENSTER UND DEM WASSER DER FREIHEIT.»

«WENN MAN VON FREIHEIT SPRICHT, BEGEGNET MAN DEMSELBEN MISSTRAUEN UND UNVERSTÄNDNIS WIE WENN MAN VON BILDERN SPRICHT.»

«WENN SICH DAS BILD BEHAUPTET, WENN ES STANDHÄLT UND WORT HÄLT, DANN WIRKT ES ÜBER DIE ZEITSPANNE SEINER SICHTBARKEIT HINAUS UND HINEIN IN DIE ZEIT DES VERSPRECHENS.»

«DIESE ZWISCHENRÄUMLICHE KREATION, DIE DAS GEFILMTE SO MITEINANDER VERKNÜPFT, DASS MAN ES WIEDERERKENNT, GENAU DAS IST DAS BILD.»

«DAS BILD IST EIN HANDEL MIT DER EWIGKEIT, STETS TROTZT ES JEDER TRANSCENDENZ, JEDER BEHERRSCHUNG.»

Zitate aus dem Werk *Images (à suivre)* von Marie-José Mondzain.

ENTSTEHUNG.

Kein Leid mehr, keine Doppelbelastung durch Sexualität und Sterblichkeit – der alte Menschheitstraum. Unter dem Einfluss einer kurzsichtigen kapitalistischen Logik, die alle Unterschiede ausmerzen will, und der damit verbundenen demokratischen Ideologie gibt uns die Allmacht von Wissenschaft und Technik heute die Möglichkeit, uns von der Geschlechterspezifität zu befreien, das Leben zu verlängern und die Folgen des Alterns hinauszuzögern. Doch was bleibt vom freien Leben, wenn man die tragischen Unterschiede zwischen den Geschlechtern und die Gewissheit des Todes hinter sich gelassen hat? Vernichtet diese «Befreiung» nicht den Preis der Freiheit? Begehren lässt sterben, denn unser Leben ist ein «Chagrinleder», ein dünnes Häutchen, eine «pellicula», ein Organ der Lust und Empfindung, genau wie der Film, der, melancholisch masturbierend, aufzeichnet, was es nicht mehr gibt... Aber auch der Film wird jetzt digital, er ist berechnend, virtuell und allzeit bereit. Ist noch ein Zuschauer im Saal? (Notizen nach einer Vorstellung von *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*).

DIE TRAGIK – 1.

In *Torre Bela* erkennen wir die beispiellose Schönheit revolutionärer Tragik: Als der Film 1979 in die Kinos kam, war

schon alles vorbei: Filmt das militante Kino hier nicht nur Ruinen? Rauchende Ruinen! Der Film zeichnet die Revolution für die Zeiten der Konterrevolution auf. Oder, wie Serge Daney schon sagte: «Das Abgekochte filmt das Rohe». Man könnte auch sagen: Das Adjektiv «militant» lässt das Substantiv «Kino» erröten – vor Freude und vor Scham! Eine Szene wird nicht gezeigt: Revolutionsführer Wilson schläft im Bett des Herzogs mit einem Mädchen und verliert dadurch die Macht über die Massen. Der Film zeigt das Vorher und Nachher dieser archaischen und brutalen Szene, in der die Figur dafür bestraft wird, dass sie an ihre Träume glaubte, die im Endeffekt denen der früheren Herren gleichen. Vorher: Eine Zeit der Unschuld, in der sich die Mitglieder des Kollektivs, das die Ländereien besetzt, noch nicht kennen. Auch die Kamera, die sie filmt, weiss nicht, dass sie auserwählt wurde, um Geschichte zu schreiben und Figuren zu schaffen. Nachher: Die Zeit des Filme(n)s, die Zeit von Personen, die sich ihrer Macht bewusst sind, der Führer und des Handelns, die Zeit der Besetzung des Gutshofs, der wie Dornröschen alle seine Geheimnisse preisgibt. Als sich die Kamera zurückzieht, hält die Tragik Einzug: Die Besetzer werden einige Monate nach der Abreise des Teams verhaftet. Die Freiheit geht ihrem Spiegelbild immer in die Falle.

DIE TRAGIK – 2.

Tahrir (Place de la Libération) ist das Gegenteil von *Torre Bela*: Das Volk weiss, dass es eine historisch bedeutende Rolle spielt, ist sich sicher, das Recht auf seiner Seite zu haben, und die Kamera filmt eine bereits begonnene Bewegung. Stefano Savona zitiert keine militanten Filme, wenn er über seine Vorbilder spricht, sondern Filme über Rock-Konzerte wie die von Pennebaker oder den Maysles-Brüdern. Kein Wunder! In diesen Filmen erobert die Trance vom Publikum aus die Bühne. Die direkte Art des Drehens berauscht sich an der eigenen Reinheit, isoliert Gruppen und Gesichter an der Oberfläche der anbrandenden Menge, die alle Blicke verschmäht. Keine Hysterie also, noch nicht einmal eine kollektive, sondern eher ein Fest, «in dem alle Eins werden, und einer für alle steht», oder auch ein Fest, in dem alle an einem Strang ziehen bzw. «zu einer Hand werden», wie es in einem Slogan des ägyptischen «Tag des Zorns» heisst. Diese Einhelligkeit, die alle Anwesenden beseelt, macht den Zauber dieser Revolution ohne Anführer aus. Wenn die Menschenmasse keine Vertreter kennt, darf sie auch nicht aufhören zu singen und zu schreien. Und genau das tut diese Frau, die den Platz nicht verlassen will, obwohl Mubarak die Macht abgegeben hat. Sie schreit einen letzten



Slogan, doch alle anderen gehen schon. Die Tragik liegt hier im Ende des Aufschreis. Weil sich das Heute erschöpft, kann das Morgen nicht mehr singen.

MUSIK.

Humphrey Jennings hat die Pianistin Myra Hess zweimal gefilmt: Einmal im Juni 1941, als sie für Listen to Britain das Klavierkonzert n°17 in G-Dur von Mozart spielte, und ein zweites Mal im Oktober 1944 beim Spielen von Beethovens Klavier-sonate Nr. 23 «Appassionata» für *A Diary for Timothy*. Die Szene spielt in der National Gallery in London, wo die vor kurzem in den Adelsstand erhobene «Dame» Myra Hess sechs Jahre lang ihre berühmten «Mittagskonzerte» abhielt, welche die von den Bombardierungen der Nazis gebeutelte Bevölkerung bei Laune hielten. Die Konzerte wurden 1944 auch nach dem Ende der Bombardements fortgesetzt, um den leeren Saal in diesem Kronjuwel unter den britischen Museen zu füllen, aus dem 2000 Meisterwerke entfernt und in Schutzräumen untergebracht worden waren. Beim Vergleich der beiden Filmsequenzen scheint sich das Gesicht der Pianistin zwischen Mozart und Beethoven zu verändern: Es spiegelt das ganze Drama dieses Krieges wider, das Jennings so hartnäckig nicht zeigt. Es gräbt sich ein und setzt sich fest in dieser zitternden Maske für die Ewigkeit.

Für Myra Hess gilt Romain Rollands Beschreibung der «Appassionata»: «Ein Lavastrom in einem Granitbett». Myras Gesicht wird zum Gesicht «der Musik». Nur leere Worte?

Auf der anderen Seite gab auch Nazi-deutschland vor, das Absolute «der» Musik auszudrücken: Seine Propaganda verscherbelte die Musik, allen voran Liszt und Wagner. Die frühere Tänzerin Leni Riefenstahl drehte im Dienste des Deutschen Reichs mit Musik unterlegte Filme: Darin spielte der Rhythmus eine zentrale Rolle, jedoch ein Rhythmus, der sich geometrisch anhäuft, getrieben von Hysterie, stets die Massifizierung der Körper im Visier.

Bei Jennings vermittelt die Musik nicht Macht, sondern Menschlichkeit: Jede Nuance, jedes Detail zählt. Triebkraft ist die Unterhaltung und das Ergebnis die Individualisierung der Menschen. Beim Schnitt entsteht der eigentliche Reiz durch Missverhältnis und Wechsel der Grössen in einer stets offenen formalen Gestaltung. Der «Blitz-Poet» macht Propagandafilme, in denen einfach nichts passt: Eine jüdische Pianistin spielt deutsche Musik, die selbst unzähligen fremden Einflüssen unterliegt. Mozart wirkt in diesem Concerto eher italienisch und wienerisch als deutsch. Beethovens «Appassionata» war von Shakespeares «Der Sturm» inspiriert. Peter O'Donnell leitete eigentlich

eine Militärkapelle und kein Orchester; er dirigierte nicht mit einem Stab, sondern mit seinen beiden Zeigefingern (die Royal Air Force nannte ihn liebevoll «two guns Pete»). Das Publikum bestand aus einer bunten Mischung von Militärs und Zivilisten, Freiwilligen der passiven Verteidigung, Verwundeten, Frauen, Männern, Kindern – mitten unter ihnen Queen Mum, ihr Feldadjutant und der Kurator des Museums. Die Konzerthalle ist eine Museumshalle ohne ein einziges Bild, nur mit leeren Rahmen, Sandsäcken und Feuerwehrschräuchen. Alles durcheinander, nichts an seinem Platz. Aus dieser Hybridisierung schöpft Jennings genialer Schnitt eine beispiellose Kraft. Er orchestriert die in der Mozart-Partitur stattfindende Unterhaltung, die wiederum jene ebenso spirituelle wie tiefgründige konzertante Atmosphäre zwischen Klavier und Orchester erzeugt. So findet man die einander antwortenden Instrumente genau im Spiel der Blicke zwischen den Zuhörern (Queen Mum eingeschlossen) und der Solistin wieder, und zwar bis zum Gipfel der Intensität.

Bei der düster-bewegten «Appassionata» hingegen steht die einsame Position der Pianistin gegenüber dem Publikum im Vordergrund. Gefilmt wird in einer bewegten Einstellung von beiden Seiten der Bühne aus. Das Gesicht der Pianistin ist geballte Kraft

und Konzentration. Die Blicke richten sich nach innen. Der Krieg wird enden und alles beruht auf dieser Erwartung, dieser Auflösung. Leere Rahmen. Kein Bild. Wie die Abenteuer der Freiheit erfüllt die Musik eine unaussprechliche Aufgabe.

LAURENT ROTH

Übersetzung BMP Translations

THE IMAGE, TAKING UP THE CHALLENGE OF FREEDOM

“THE IMAGE IS OF THE SAME STUFF AS GHOSTS AND OF THE SAME WATER AS FREEDOM.”

“WHOEVER SPEAKS OF FREEDOM IS MET WITH THE SAME SUSPICION AND LACK OF UNDERSTANDING AS SOMEONE WHO SPEAKS OF THE VISUAL IMAGE.”

“IF THE IMAGE HOLDS GOOD, IF IT RESISTS AND KEEPS ITS WORD, IT IS BECAUSE IT BREAKS OUT OF THE TIME OF ITS VISIBILITY TO BRING IN THE TIME OF PROMISE.”

“THIS INTERSTITIAL CREATION, BRINGING TOGETHER SUBJECTS WHICH/WHO RECOGNIZE ONE ANOTHER, THAT IS THE VISUAL IMAGE.”

“THE IMAGE IS OUR INTER-COURSE WITH ETERNITY, AT EACH MOMENT OF OUR HISTORY, AN IMAGE RESISTANT TO ALL TRANSCENDENCE, ALL DOMINATION.”

Quotations taken from *Images (à suivre)* by Marie-José Mondzain

GENESIS.

We would like to avoid suffering. To be free of the double burden of sexuality/mortality. An old dream of humankind. Today, the almighty power of technoscience, stimulated by a short-term capitalistic outlook which seeks to liquidate all differences, and the democratic ideology which accompanies it, enable us to break free of gender constraints, prolong life and slow the effects of ageing. But once the tragedy of the difference between the sexes and the certainty of death has been abolished, what remains of freedom? Is this “liberation” not the liquidation of what makes freedom priceless? Desiring causes us to die, and our life is a «peau de chagrin», a small skin, a «pellicula», an organ of pleasure and feeling, just like the cinema, melancholy masturbator, which records what no longer exists... But the cinema, too, has become digital, calculated, virtual, available at any time: is there still a spectator in the auditorium? (Notes after viewing *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*.)

TRAGEDY 1

Torre Bella is unrivalled as a representation of the tragedy of revolution. But by the time the film came out in 1979, it was all over: does the militant cinema film anything but ruins? Warm ruins. The cinema makes films of revolution

for times of counter-revolution. Or as Serge Daney put it: “the cooked films the raw”. We could say it in another way: the adjective “militant”, makes the noun “cinema” blush.. with pleasure and shame. The scene is not shown, but Wilson, the revolutionary leader, sleeps in the duke’s bed with a girl. In doing so, he loses his power over the masses. The film shows the before and the after of this archaic and brutal scene, in which the character is punished for having believed his fiction – in the final analysis the same as that of the masters. Before: the time of innocence. The collective which occupies the land does not yet know itself; neither does the camera that films them. It does not know that it is the chosen instrument, that it is called to write history and give birth to the characters. After: the time of the cinema, the time of people aware of their power, of leaders and action, of the occupation of the palace, which yields up its secrets like a sleeping beauty. Finally, the camera withdraws and tragedy intervenes; the occupants are arrested a few months after the departure of the camera team. Freedom is always trapped by its mirror.

TRAGEDY 2

The situation in *Tahrir (place de la Libération)* is the opposite of that of *Torre Bella*: the people are aware of

their role as makers of history; they are certain of the rightness of their actions, and the camera becomes part of a dance already organized and in motion. Stefano Savona does not mention militant films when referring to his models, but films of rock concerts, as made by Pennebaker or the Maysles brothers. This is not surprising. In these films, the trance shifts from the crowd to the stage. Direct cinema delights in its purity; it isolates groups and faces on the surface of a swelling movement which could not give two hoots for the onlooker. No hysteria, then, not even collective, more a party, a case of “all for one and one for all” or, as one of the slogans of the Day of Anger has it: all are a “single hand”. This unanimity is the magical quality of this leaderless revolution. Although the masses cannot be represented by any particular person, they must nevertheless not cease from singing and shouting – like the woman who will not leave the square, even when Mubarak has stood down. She utters a final slogan, but already everyone is leaving. The tragedy here lies in the ending of the protest. It is because the present is exhausted that the days to come no longer sing...

MUSIC.

The pianist Myra Hess was twice filmed by Humphrey Jennings: first in June



TAHRIR – PLACE DE LA LIBÉRATION

1941, playing Mozart's concerto no. 17 in G Major for *Listen to Britain*, and a second time in October 1944, playing Beethoven's "Appassionata" sonata for *A Diary for Timothy*. The setting is the National Gallery in London, where for six years Myra Hess, recently honoured with the title of "Dame", organized her famous "midday concerts". This was to boost the morale of a population harassed by Nazi bombing and – after the bombing ended in 1944 – to continue to fill the emptiness of the jewel of British museums, two thousand of whose masterpieces had been removed from harm's way... Let us compare these two sequences. Between Mozart's concerto and Beethoven's sonata, the pianist's face comes to reflect all the drama of this war, which Jennings insists on not showing: her face becomes gaunt and rigid, a trembling, eternal mask. What Romain Rolland said about the "Appassionata" could be applied to Myra Hess: "a torrent of fire in a bed of granite". Myra Hess's face has become the face of music. Is this an empty formula?

On the other side, Nazi Germany also claimed to express the absolute in music, pathetically using it for propaganda purposes to create goodwill, especially the music of Liszt and Wagner. As a filmmaker serving the Third Reich, the former dancer Leni

Riefenstahl also takes this path. Rhythm is a central aspect of her films, but it is a rhythm of geometrical accumulation, the driving force of which is hysteria, the result the massification of bodies.

Jennings, for his part, makes music the vector not of power but of humanity: each nuance, each detail counts. The driving force is conversation, the result a vision of people as individuals. In the editing, a sublime effect is achieved through disproportion and the alternations of dimensions, in a form that is perpetually open. The poet of the Blitz creates a propaganda film in which everything is incongruous. We have a Jewish pianist playing German music – music itself touched by a thousand influences: a Mozart more Italian and Viennese than German in this concerto, a Beethoven inspired by Shakespeare's "The Tempest" in the "Appassionata". Peter O'Donnell – a bandmaster rather than an orchestral conductor – conducts with his two index fingers, rather than a baton (in the RAF, he was affectionately nicknamed "Two Guns Pete"). The audience is a gathering of civilians and service people, civil defence volunteers, wounded soldiers, women, men, children, and among them the Queen Mother, her aide-de-camp and the museum curator. The concert hall is a gallery with no paintings, just empty frames, sandbags

and fire hoses; in the background, disorder reigns, with nothing in the right place. From this hybridization, Jennings draws unprecedented strength through the genius of his editing, organizing the conversation inherent in Mozart's score, which features a profound and spiritual dialogue between piano and orchestra. The variety of responses between instruments is exactly matched by the interplay of glances between listeners (including the Queen Mother) and the soloist, to the highest possible degree of intensity.

In the case of the sombre and agitated "Appassionata", it is the solitude of the pianist that is highlighted: facing the audience, filmed from both sides of the stage using travelling shots. The pianist's face is all strength and concentration. The mood is introspective. The war is drawing to its end and everything rests on this expectation, this endgame. Empty frame; no image. Like the adventures of freedom, music performs an inexpressible task.

LAURENT ROTH

Translation BMP Translations

HUMPHREY JENNINGS

A DIARY FOR TIMOTHY

UNITED KINGDOM | 1945 | 39' | 35 MM | ENGLISH



SCREENPLAY
E.M. Forster

PHOTOGRAPHY
Fred Gamage

SOUND
Ken Cameron,
Jock May

EDITOR
Alan Osbiston

MUSIC
Richard Addinsell

Jennings imagine dans ce film un journal de guerre, écrit pour le fils d'un citoyen britannique sous les armes. L'enfant naît le 3 septembre 1944 près d'Oxford, et la description commencée à cette date prend fin avec les derniers jours de février 1945, couvrant de la sorte une période de six mois. Le destin de l'enfant est croisé avec celui d'un aviateur blessé, Peter, d'un fermier, Alan, d'un mineur, Goronwy, et d'un ingénieur, Bill. A la variété des destins, s'ajoute la complexité des thèmes abordés par Jennings, ponctués par un constant rappel du passage du temps, des saisons qui changent, des nouvelles de la guerre qui s'achève. *A Diary for Timothy* est le film le plus élaboré de Jennings, sans doute aussi le plus poignant: ses doutes sur le monde dont va accoucher la guerre sont toujours d'actualité. On en ressort éprouvé parce que s'y projette, outre une polyphonie d'images et de sons autant réels que rêvés, la définitive impression de désœuvrement de l'homme moderne: homme sans qualité, homme d'après les catastrophes. Difficile liberté.

LAURENT ROTH

Jennings schreibt hier ein fiktives Kriegstagebuch für den Sohn eines britischen Soldaten. Es beginnt am 3. September 1944, als das Kind in der Nähe von Oxford geboren wird, und endet sechs Monate später, in den letzten Februartagen 1945. Der Lebensweg des Kindes kreuzt den von Peter, einem verletzten Piloten, den des Bauern Alan, den des Minenarbeiters Goronwy und den des Ingenieurs Bill. Unterschiedliche Schicksale verwoben mit komplexen Themen, wobei sich der Blick immer wieder auf den Lauf der Zeit, den Wechsel der Jahreszeiten und die Nachrichten eines Krieges im Endstadium richtet. *A Diary for Timothy* ist Jennings differenziertesten und zweifelsohne ergreifendsten Film: Seine Zweifel an der Welt, die aus diesem Krieg hervorgehen sollte, sind noch immer aktuell. Der Film berührt zutiefst, weil sich neben den vielfältigen Bildern und Tönen aus Traum und Wirklichkeit ein Gefühl lähmender Ohnmacht einschleicht, das den modernen Menschen prägt, diesen nutzlosen Zuschauer zahlloser Katastrophen. Dilemma der Freiheit!

LAURENT ROTH
Übersetzung BMP Translations

In this film, Jennings imagines a war diary written for the son of a British soldier serving in the army. The child is born on 3 September 1944 near Oxford, and the diary begun on this date ends in the final days of February 1945, covering a period of six months. The destiny of the baby is linked with that of a wounded airman, Peter, a farmer, Alan, a miner, Goronwy, and an engine driver, Bill. To these very different lives is added the complexity of subject matter tackled by Jennings, punctuated by constant reminders of the passage of time, the changing seasons, news of the war now drawing to its close. *A Diary for Timothy* is the most complex film made by Jennings, and certainly the most poignant: his doubts about the world that would emerge from the war are still very much to the point. The film is disturbing because, as well as a polyphony of sound and image both real and imagined, the final impression it projects is that of the aimlessness of modern man: straw man, post-catastrophe man. Freedom brings its own problems.

LAURENT ROTH
Translation BMP Translations



JEAN-LUC GODARD

CHANGER D'IMAGE

FRANCE | 1982 | 10' | 35 MM | FRENCH

1981: à l'occasion de l'arrivée de la gauche au pouvoir, la télévision française commande à Godard un film sur le thème du changement. Ce film est à resituer dans la longue suite d'essais tournés « sur et sous la communication » où Godard délie la relation cinéma / vidéo / télévision (*Le gai savoir, Six fois deux, France / tour / détour / deux enfants*, etc.). Comme *Lettre à Freddy Buache*, *Changer d'image* naît de l'impossibilité de répondre à la commande. Car le lieu d'apparition du changement n'est pas l'image, mais le changement de notre rapport à elle. « Changer d'image », c'est d'abord changer le rapport de la fiction et du documentaire, de la télévision et du cinéma, des bourreaux et des victimes... Ce que démontre Godard, seul, face à l'écran blanc: le commanditaire de la télévision étant défini comme « un collaborateur » et le cinéaste comme « un territoire occupé », il reste à le prouver: Godard, dédoublé, à demi nu et ligoté sur une chaise, se laisse gifler et torturer... Hystérie, douce folie de la Résistance.

LAURENT ROTH

1981: Als die Linke an die Macht kam, gab das französische Fernsehen bei Godard einen Film zum Thema «Wandel» in Auftrag. Dieser Film muss als Teil einer langen Folge von filmischen Essays «über und unter der Kommunikation» gesehen werden, in der sich Godard mit der Beziehung zwischen Kino/Video/Fernsehen befasst (*Le gai savoir, Six fois deux, France / tour / détour / deux enfants* etc.). Wie *Lettre à Freddy Buache* ist auch *Changer d'image* aus der Unmöglichkeit entstanden, den Auftrag zu erfüllen. Denn der Wandel wird nicht im Bild sichtbar, sondern in unserer Beziehung zu ihm. Bei *Changer d'image* geht es in erster Linie darum, die Beziehung zwischen Fiktion und Dokumentarfilm, Fernsehen und Kino, Henkern und Opfern zu verändern... dies zeigt Godard, allein, vor einem weissen Bildschirm: Der Auftraggeber des Fernsehens wird dabei als «Kollaborateur», der Regisseur als «besetztes Gebiet» definiert; nun gilt es dies nur noch zu beweisen: Man sieht einen zweiten Godard, halb nackt und an einen Stuhl gefesselt, der sich ohrfeigen und foltern lässt... Hysterie und sanfter Wahnsinn des Widerstands.

LAURENT ROTH
Übersetzung BMP Translations

1981: to mark the coming to power of a left-wing government, French television commissioned Godard to make a film on the subject of change. This film needs to be seen as part of a long series of cinematographic essays "on and under communication", in which Godard explores the cinema/video/television relationship (*Le gai savoir, Six fois deux, France / tour / détour / deux enfants*, etc.). Like *Lettre à Freddy Buache*, *Changer d'image* is born of the impossibility of fulfilling his commission. Because the place where change occurs is not the image itself, but in our relationship with it. "Changing image" means first changing the relationship between fiction and documentary, television and cinema, executioner and victim... Which is what Godard demonstrates, alone, facing up to the blank screen: the television sponsor being defined as a "collaborator" and the filmmaker as "occupied territory", it remains to be proven: Godard, in double image, half naked and tied to a chair, allows himself to be slapped and tortured... Hysteria, sweet madness of the Resistance.

LAURENT ROTH
Translation BMP Translations**SCREENPLAY**
Jean-Luc Godard**PHOTOGRAPHY**
Jean-Luc Godard**SOUND**
Jean-Luc Godard**EDITOR**
Jean-Luc Godard**CONTACT**
Institut National de
l'Audiovisuel (INA)
+33 144231122
sace@ina.fr
www.ina.fr

JORGE FURTADO

ILHA DA FLORES

BRAZIL | 1989 | 12' | 35 MM | PORTUGUESE

ISLAND OF FLOWERS

**SCREENPLAY**Cecília Meireles,
Jorge Furtado**PHOTOGRAPHY**Sergio Amon,
Roberto Henkin**EDITOR**

Giba Assis Brasil

MUSIC

Geraldo Flach

Le synopsis de *L'île aux fleurs* pourrait tenir en une ligne: «vie et mort d'une tomate, de la plantation à la décharge...». Sauf que très vite l'odyssée de ladite tomate, passant par les mains du paysan qui la récolte, de la vendeuse qui la pèse, de la ménagère qui la met sur la table de famille puis la jette à la poubelle, s'encombre d'une logorrhée délirante: à la fois modèle d'explication scientifique et d'information télévisuelle. Sous ce double effet de transparence, matrice de tous les pouvoirs, s'installe un doute: et si le commentaire n'était ici qu'un «commentaire» (Agnès Varda)? Taire quoi? L'image de la pauvreté. Les laissés-pour-compte des favelas qui envahissent l'écran à la fin du film sont inoubliables parce que le film nous a rendus complices du langage des maîtres prétendant tout expliquer, sauf ce qui sort de sa rationalité marchande. Plus bas que les porcs, les pauvres ont la liberté. Or, comme le dit la fin du commentaire, «la liberté, personne ne peut l'expliquer, mais tout le monde peut la comprendre». Dont acte.

LAURENT ROTH

Der Inhalt von *L'île aux fleurs* lässt sich in einer Zeile zusammenfassen: «Leben und Sterben einer Tomate, vom Acker bis zur Müllhalde...». Besagte Tomate erlebt eine wahre Odyssee: Von den Händen des Bauern, der sie erntet, wandert sie in die der Verkäuferin, die sie wiegt, hin zur Hausfrau, die sie ihrer Familie aufischt und dann wegwirft. Die Kommentare sind wissenschaftliches Erklärungsmodell und Fernseh-Information zugleich und überschlagen sich regelrecht. Unter dem Einfluss dieses doppelten Transparenz-Effekts, der Matrix aller Macht, kommen Zweifel auf: Vielleicht will der geschwätzige Kommentar nur ablenken und verschweigen (Agnès Varda)? Doch was? Das Antlitz der Armut! Die Armen der Favelas, die am Ende des Films den Bildschirm bevölkern, sind unvergesslich, weil uns der Film zu Komplizen der Sprache der Mächtigen macht, die vorgeben, alles erklären zu können, nur das nicht, was sich ihrer kommerziellen Vernunft entzieht. Die Armen sind ärmer als Schweine – aber frei. Wie es am Ende des Kommentars heisst, «kann niemand die Freiheit erklären, aber alle können sie verstehen». Wie man sieht.

LAURENT ROTH

Übersetzung BMP Translations

L'île aux fleurs could be summed up in a single line: “the life and death of a tomato, from vegetable patch to dump...”. Except that the odyssey of the tomato in question, handled in turn by the smallholder who harvests it, the market trader who weighs it, and the housewife who puts it on the dinner table then throws it in the bin, is accompanied by a deluge of words: both scientific explanation and television news reporting. Despite the “transparency” that results from this authoritative two-pronged approach, a doubt arises: what if the commentary was only a way of saying nothing (“commentaire”, in Agnès Varda’s cryptic words)? Saying nothing about what? Poverty. The social outcasts of the favelas who invade the screen at the end of the film are unforgettable because the film has drawn us into the language of the ruling class, which claims to explain everything, except the results of its market-based rationality. Worse off than pigs, the poor do have freedom. And, as is stated at the end of the commentary, “freedom is something no one can explain, but everyone can understand”. Duly noted.

LAURENT ROTH

Translation BMP Translations

CONTACTCasa de Cinema de Porto Alegre
Nora Goulart
casa@casacinepoa.com.br
+55 51 33169200
www.casacinepoa.com.br



CLAUDIO PAZIENZA

L'ARGENT RACONTÉ AUX ENFANTS ET À LEURS PARENTS

BELGIUM | FRANCE | 2002 | 53' | BETA SP | FRENCH

En partant de la racine de nos tracas pécuniaires («pecus» = petit bétail), l'auteur organise son enquête par une cascade de calembours visuels. Si l'agneau vaut l'argent, c'est alors qu'il est un sacrifice. Où place-t-on l'argent? Dans le sac à main de la mère de Claudio. La petite pièce n'y reste pas, agneau du sacrifice dans une famille d'ouvriers où l'on ne tue pas le veau gras tous les jours. C'est ce que semble ne pas comprendre le professeur de Boissieu, économiste, que l'écran «splité» distingue du réalisateur qui l'interroge, pour bien rappeler que c'est chacun dans son camp, ceux qui peuvent capitaliser et ceux qui n'ont que du corps à vendre. Pour ces derniers, le professeur Auriti, utopiste de province, invente une monnaie d'initiative populaire et imprime des billets qui n'ont cours que dans une seule ville d'Italie... Faire des frais, faire des dettes, faire des enfants. Ce film n'est pas raisonnable. Au final, le philosophe Jean-Paul Curnier met le doigt sur un point brûlant: sans dette, il n'y a pas de lien social. A l'heure du diktat de l'orthodoxie budgétaire, cela fait du bien à entendre.

LAURENT ROTH

Der Regisseur spürt den Ursprung all unserer pekuniären Nöte auf (pecus = das Kleinvieh!) und präsentiert seine Suche als Kettenreaktion visueller Wortspiele. Ist das Lamm sein Geld wert, dann ist dieses ein Opfer. Doch wohin mit dem Geld? In die Handtasche von Claudios Mutter. Da bleibt die kleine Münze nicht lange, dieses «Opferlamm» einer Arbeiterfamilie, in der es nicht jeden Tag etwas zu feiern gibt. Das scheint der Ökonom Prof. Dr. Boissieu nicht zu verstehen: Der zweigeteilte Bildschirm trennt ihn vom Regisseur und Fragesteller. So ist klar: Jeder lebt in seiner eigenen Welt, diejenigen, die «aus allem Kapitel schlagen» und diejenigen, die nur sich selbst anzubieten haben. Für Letztere erfindet Professor Auriti, ein Utopist aus der Provinz, eine Art Volkswährung und druckt Geldscheine, die nur in einer einzigen Stadt Italiens in Umlauf sind... so wird Geld ausgegeben, man macht Schulden – und Kinder. Dieser Film entbehrt der Vernunft. Am Ende legt der Philosoph Jean-Paul Curnier den Finger in die Wunde: ohne Schulden keine sozialen Bindungen! In diesen Zeiten des Spardiktats hört man das gern.

LAURENT ROTH
Übersetzung BMP Translations

Taking our money troubles as his starting point, the author conducts an enquiry based on a cascade of visual puns. If the lamb is worth the money, then the latter is a sacrifice. Where does one put the money? In Claudio's mother's handbag. The little coin does not stay there, sacrificial lamb in a family of working men where the fatted calf is not killed every day. This fact seems to escape Professor de Boissieu, an economist, seen being questioned by the director on a split screen, to make very clear that one belongs to one camp or the other: those who can amass wealth and those who have only their bodies to sell. For the latter, Professor Auriti, a provincial utopian, has invented a popular local currency and prints bank notes which are valid only in one town in Italy... spending money, getting into debt, producing children. This film is not reasonable. At the end, the philosopher Jean-Paul Curnier puts his finger on a key point: without debt, there are no social ties. In these days of austerity by diktat, that's good to hear.

LAURENT ROTH
Translations BMP Translation

SCREENPLAY
Claudio PaziENZA

PHOTOGRAPHY
Rémon Fromont,
Vincent Pinckaers

SOUND
Irvic D'Olivier

EDITOR
Julien Contreau,
Michèle Hubinon

CONTACT
Komplot Films etc.
+ 32 25025294
komplotfilms@skynet.be

HUMPHREY JENNINGS, STEWART MCALLISTER

LISTEN TO BRITAIN

UNITED KINGDOM | 1942 | 18' | 35 MM | ENGLISH | GERMAN

**SCREENPLAY**Humphrey Jennings,
Stewart McAllister**PHOTOGRAPHY**

H.E. Fowle

SOUND

Ken Cameron

EDITORHumphrey Jennings,
Stewart McAllister**MUSIC**

Muir Mathieson

Listen to Britain est destiné aux Canadiens. Son objet est de montrer, de l'autre côté de l'Atlantique, comment le peuple anglais fait face non seulement aux Allemands, mais à sa tâche historique dans la guerre devenue mondiale. Ce film sans dialogue (si l'on excepte le prologue) porte au plus haut point l'ambiguïté sémantique propre au poète du «Blitz», et ce dans une époustouflante orchestration audiovisuelle. La guerre devient ici une sorte d'abstraction, spirituelle et charnelle, unifiant tous les contraires: la guerre et la paix, la campagne et la ville, la reine et le peuple, la musique et le bruit... A aucun moment cet unanimité n'impose de lecture unique: le spectateur reste libre d'associer les images entre elles, comme dans le rêve éveillé cher aux surréalistes. Déclaration d'amour au génie poétique de l'homme, *Listen to Britain* invente le réalisme à l'anglaise: entendons ce réalisme fuligineux où, dans un ton contrasté d'humour et de modestie, s'expriment sentiment fraternel pour la masse et sens aristocratique de l'individu. Se sentir vivant, se sentir libre, se sentir cultivé: ce pourquoi nous combattons.

LAURENT ROTH

Listen to Britain richtet sich an ein kanadisches Publikum und soll den Menschen jenseits des grossen Teichs zeigen, wie sich das englische Volk nicht nur den Deutschen stellte, sondern auch seiner historischen Aufgabe im Weltkrieg. Der mit Ausnahme des Prologs dialogfreie Film treibt die doppeldeutige Semantik des «Blitzkriegspoeten» in einer atemberaubenden audiovisuellen Inszenierung auf die Spitze. Der Krieg wird hier zu einer Art spirituellen und sinnlichen Abstraktion, die alle Gegensätze vereint: Krieg und Frieden, Land und Stadt, Königin und Volk, Musik und Lärm... Jedoch verpflichtet dieses Einvernehmen nie zu einer einzigen Interpretation: Die Verknüpfung der Bilder untereinander bleibt dem Zuschauer überlassen, wie im geliebten Wachtraum eines Surrealisten. *Listen to Britain* ist eine Liebeserklärung an unsere poetische Ader und erfindet zugleich einen düsteren Realismus à l'anglaise, der sich in einem ebenso humorvollen wie bescheidenen Ton mit den Massen verbrüdert und doch einen aristokratischen Sinn für Individualismus vermittelt. Wir kämpfen, um uns lebendig, frei und kultiviert zu fühlen!

LAURENT ROTH
Übersetzung BMP Translations

Listen to Britain was made for a Canadian audience. Its purpose: to show those on the other side of the Atlantic how Britain was facing up not only to the Germans, but to its historic task in what had become a world war. This film, which contains no dialogue (apart from the prologue), carries to an extreme the semantic ambiguity for which the "poet of the Blitz" is well-known, all in a staggering piece of audiovisual orchestration. The war becomes a sort of abstraction, spiritual and carnal, unifying all opposites: war and peace, town and country, Queen and people, music and mere noise... At no time does this unanimity require a single interpretation: the viewer is free to associate one image with another, as in the waking-dream state dear to the Surrealists. Declaration of love or man's poetic genius, *Listen to Britain* invents a British style of realism: let us listen to this gritty realism, which expresses, with humour and modesty, brotherly feeling for the masses and an aristocratic sense of the individual. To be alive, to be free, to be cultured: that is what we are fighting for.

LAURENT ROTH
Translations BMP Translation**CONTACT**BFI
Fleur Buckley
+44 279574709
Fleur.Buckley@bfi.org.uk
www.bfi.org.uk



HUMPHREY JENNINGS

MYRA HESS PLAYS BEETHOVEN

UNITED KINGDOM | 1945 | 9' | 35 MM | ENGLISH

Myra Hess hante les deux plus beaux films de Jennings. On pourrait dire qu'elle en est le seul personnage, ou plutôt la seule effigie. Tous les visages qui s'invitent chez Jennings sont inoubliables de beauté, mais ce sont ceux d'anonymes pris dans la tragédie de la guerre et ils sont éphémères. Celui de Myra Hess insiste et prend dans *Listen to Britain* comme dans *A diary for Timothy* les traits burinés de la médaille. Dans ce montage de l'intégralité des rushes de l'extrait utilisé dans *A diary for Timothy*, Myra Hess est filmée pendant neuf minutes au milieu de la National Gallery à Londres, là où, pendant six ans, elle organisa ces fameux «concerts du midi» destinés à entretenir le moral de la population harcelée par les bombardements nazis avec, noblesse de l'esprit, une programmation massive de compositeurs allemands. Comme dans un théâtre élisabéthain, le public est de part et d'autre de la scène, et sur le fond se détache, dans les plans larges, le cadre vide d'un des chefs d'oeuvre du musée, mis à l'abri. Cadre vide. Pas d'image. La musique est portuse d'une tâche indicible.

LAURENT ROTH

Myra Hess prägt die beiden schönsten Filme von Jennings. Sie ist die einzige Schlüsselfigur, oder vielmehr das einzige Bildnis. Bei Jennings sind alle Gesichter unvergesslich schön, doch sie gehören gesichtslosen Anonymen in der Tragödie des Krieges und sind somit vergänglich. In *Listen to Britain* und *A Diary for Timothy* prägt sich das Gesicht von Myra Hess in unsere Erinnerung ein, wie die Prägung einer Münze. In dieser Montage sämtlicher Rushes des in *A Diary for Timothy* verwendeten Auszugs ist Myra Hess neun Minuten lang in der Londoner National Gallery zu sehen. Dort gab sie sechs Jahre lang ihre berühmten «Mittagskonzerte» für die von den Nazi-Bombardements gebeutelte Bevölkerung. Gipfel des Edelmuts: Auf dem Programm standen vorwiegend deutsche Komponisten. Wie zu Shakespeares Zeiten gruppiert sich das Publikum rund um die Bühne, und bei Nahaufnahmen sieht man hier und dort die leeren Rahmen von Kunstwerken, die das Museum in Sicherheit gebracht hat. Leerer Rahmen. Ohne Bild. Und die Musik als Träger einer unaussprechlichen Aufgabe.

LAURENT ROTH
Übersetzung BMP Translations

Myra Hess is a haunting presence in Jennings's two finest films. You could say that she is the only character in them, or the only effigy. All the faces that find their way into Jennings's films are unforgettable in their beauty, but they are anonymous faces, caught up in the tragedy of war, ephemeral. In *Listen to Britain* and *A Diary for Timothy*, the face of Myra Hess has the chiselled features of a medallion. In this montage of all the rushes of the extract used in *A Diary for Timothy*, Myra Hess is filmed for nine minutes at the National Gallery in London, where for six years she organised her famous "midday concerts". There, she sought to maintain the morale of a population harassed by Nazi bombardments with – and this reveals her nobility of spirit – a massive programme of German composers. As in an Elizabethan theatre, the audience sits on either side of the stage and, in the background you can make out, in the wide-angle shots, the empty frame of one of the museum's masterpieces, stored out of harm's way. An empty frame. No picture. The music is vector of an unspeakable burden.

LAURENT ROTH
Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Humphrey Jennings

PHOTOGRAPHY

Humphrey Jennings

MUSIC

Ludwig Van Beethoven

CONTACT

BFI
Fleur Buckley
+44 279574709
Fleur.Buckley@bfi.org.uk
www.bfi.org.uk

ABBAS KIAROSTAMI

TADJREBEH

IRAN | 1973 | 60' | 35 MM | PERSIAN

THE EXPERIENCE**SCREENPLAY**

Abbas Kiarostami, Amir Naderi

PHOTOGRAPHY

Ali Reza Zarindast

SOUND

Harayer

EDITOR

Rejaïan

Un garçon de quatorze ans est employé à tout faire dans un studio de photographe où il est autorisé à dormir. Il est amoureux à distance d'une jeune fille habitant dans un quartier aisé. Un matin, il vient proposer ses services dans la maison des parents de cette dernière. On lui laisse un espoir. Le soir, la réponse sera négative et sans appel... Sorte de double adolescent du garçonnet de *Zang-e Tafrih*, le jeune Mamad de *Tadjrebeh* change d'idée fixe: il ne s'agit plus ici de coller à son ballon, mais au visage d'une jeune fille, cru acquis pour un seul regard échangé. Sans racines et sans maison, Mamad est un corps flottant entre les flux de la ville, une angoisse sans nom et sans objet qu'apaise la mobylette du grand frère enfourchée le temps d'un tour de cour ou le torse à peine dénudé d'une femme suivie dans la foule... Guichets, portes et fenêtres rythment ce film de l'absence – ainsi que des images, ces photographies que le jeune apprenti classe et tamponne, miroirs d'un ailleurs, d'un autre monde possible.

LAURENT ROTH

Ein 14-jähriger Junge arbeitet als «Mädchen für alles» in einem Fotostudio, in dem er auch schläft. Aus der Ferne liebt er ein Mädchen aus einem noblen Wohnviertel. Eines Morgens bietet er im Hause ihrer Eltern seine Dienste an. Man macht ihm Hoffnungen. Doch am Abend kommt die endgültige Absage... Der junge Mamad aus *Tadjrebeh* ist ein jugendlicher Doppelgänger des Knaben aus *Zang-e Tafrih*, nur mit einer anderen fixen Idee: Hier jagt er nicht mehr seinem Ball hinterher, sondern dem Gesicht eines jungen Mädchens, das er mit einem einzigen Blick erobert haben will. Er hat keine Wurzeln und kein Zuhause, er ist städtisches Treibgut, erfüllt von diffuser, namenloser Angst, die sich nur legt, wenn er auf dem Mofa seines grossen Bruders eine Runde im Hof dreht oder dem halbnackten Oberkörper einer Frau in der Menge folgt... Schalter, Türen und Fenster bilden einen Rhythmus der Abwesenheit, und die Bilder, wie die Fotos, die er sortiert und bearbeitet, spiegeln eine andere Welt mit anderen Möglichkeiten wider.

LAURENT ROTH

Übersetzung BMP Translations

A fourteen-year-old boy is employed as general assistant in a photographer's studio, where he is also allowed to sleep. From afar, he is in love with a girl who lives in a wealthy district. One morning, he comes to offer his services at the girl's parents' house. There seems to be a ray of hope. But that evening the answer is negative, and final... A sort of adolescent double of the young boy in *Zang-e Tafrih*, the young Mamad of *Tadjrebeh* has a different obsession: rather than his football, he is attached here to the face of a girl, the painful result of love at first sight. Rootless and homeless, Mamad is a body borne on the flux of the town, his nameless and aimless anguish soothed by a ride round the courtyard on his elder brother's moped or the half-bare waist of a woman followed in the crowd... Counters, doors and windows punctuate this film of absence, as well as images: the photographs which the apprentice files and stamps, mirrors of elsewhere, of another possible world.

LAURENT ROTH

Translations BMP Translation

CONTACT

DreamLab Films
 Nasrine Médard de Chardon
 +33 493387561
 nasrine@dreamlabfilms.com
 www.dreamlabfilms.com



STEFANO SAVONA

TAHRIR - PLACE DE LA LIBÉRATION

FRANCE | ITALY | EGYPT | 2010 | 91' | HD | ARABIC

TAHRIR - LIBERATION SQUARE

Le Caire, 31 janvier 2011. Elsayed, Noha et Ahmed sont jeunes, ils sont égyptiens et depuis cinq jours ils occupent la place Tahrir jour et nuit. Ils crient, chantent, slament et psalmodient avec des milliers d'autres Egyptiens ce qu'ils n'ont pas pu dire à voix haute jusqu'ici. *Tahrir - Place de la libération* est d'abord et avant tout un film de la clameur. Tournant en solo avec un enregistreur indépendant de sa caméra (ici un simple boîtier pour passer inaperçu), Stefano Savona a privilégié la parole, mettant son micro au cœur de la mêlée. Si à Tahrir on invente des slogans, on apprend aussi à se ravitailler et à partager ce que l'on a, à lancer des pierres, à soigner les blessés, à défier l'armée, à préserver le territoire conquis – un espace de liberté où l'on s'enivre de mots pour tenir. C'est cette puissance du « nous » qui s'invente au jour le jour que ce film donne à voir, la fabrique d'une révolution sans leader, où le tragique et la fête ont partie liée, tant que dure la parole. « Le cinéma direct, c'est l'image du verbe » disait Pierre Perrault. Miracle renouvelé.

LAURENT ROTH

Kairo, 31. Januar 2011. Die jungen Ägypter Elsayed, Noha und Ahmed sind seit fünf Tagen rund um die Uhr auf dem Tahrir-Platz. Sie schreien, singen, dichten und rezitieren Koran-Verse mit Tausenden anderer Ägypter, um auszudrücken, was sie bisher nie laut aussprechen durften. *Tahrir - Place de la libération* ist in erster Linie ein Film über den Protest. Stefano Savona drehte allein und mit einem separaten Tonaufnahmegerät (einfachster Art, um nicht aufzufallen). Für ihn zählt vor allem das Wort, darum hielt er sein Mikrofon direkt in die Menge. Auf dem Tahrir-Platz werden Slogans erfunden, aber man lernt auch, sich Proviant zu besorgen und mit anderen zu teilen, Steine zu werfen, Verwundete zu versorgen, die Armee zu provozieren und das eroberte Territorium zu sichern. An diesem Ort der Freiheit berauscht man sich an Worten, um nicht unterzugehen. Der Film zeigt die täglich neu gelebte, geballte Macht der Gemeinschaft, die Entstehung einer Revolution ohne Führer, bei der Tragik und Feier eng beieinander liegen, solange das Wort regiert. « Live-Kino, das sind Worte in Bildern », sagte schon Pierre Perrault. Renaissance eines Wunders.

LAURENT ROTH

Übersetzung BMP Translations

Cairo, 31 January 2011. Elsayed, Noha and Ahmed are three young Egyptians; for five days they have been occupying Tahrir Square, night and day. With thousands of other Egyptians, they shout, sing, slam and chant things they have not been able to say out loud before. *Tahrir - Place de la libération* is first and foremost a film of protest. Shooting on his own with a separate sound recorder (of the simplest kind, to avoid detection), Stefano Savona has put the emphasis on the spoken word, thrusting his microphone into the heart of the throng. As well as inventing slogans, the occupants of Tahrir Square have learned to obtain provisions and share what they have, throw stones, care for the injured, challenge the army, hang on to hard-won territory – an area of freedom where they get high on words in order to stand firm. It is this collective power, reinvented day by day, that emerges from this film: the making of a leaderless revolution, in which tragedy and celebration are bound up together, as long as the word endures. "Direct cinema is the image of the word", as Pierre Perrault used to say. Another miracle.

LAURENT ROTH

Translations BMP Translation

SCREENPLAY
Stefano Savona

PHOTOGRAPHY
Stefano Savona

SOUND
Stefano Savona, Jean Mallet

EDITOR
Penelope Bortoluzzi

CONTACT
Picofilms
+33 1 77104463
picofilms@gmail.com
www.picofilms.com

MARIE LOSIER

THE BALLAD OF GENESIS AND LADY JAYE

UNITED STATES | FRANCE | 2011 | 72' | VIDEO | ENGLISH

**PHOTOGRAPHY**

Marie Losier

SOUND

Bryin Dall

EDITOR

Marie Losier

MUSIC

Bryin Dall

Aimer l'autre follement, au point de renier son identité génétique pour ne faire plus qu'un avec lui: tel est le projet de deux amants, Genesis P-Orridge, pape de la musique industrielle, et Jacqueline Breyer, alias Lady Jaye, performeuse new-yorkaise extrême. A mi-chemin entre documentaire et «biopic» underground, le film de Marie Losier est l'histoire de ce passage à l'acte: projet artistique et passionnel qu'ils nomment «pandrogynie». Genesis commente les images de son mariage en robe blanche: «Au lieu d'avoir des enfants, on s'est dit qu'on pouvait se transformer en une nouvelle personne». Trois ans plus tard, pour la Saint-Valentin, ils décident de se faire poser des implants mammaires, puis de nombreuses opérations de chirurgie esthétique suivent, chaque opération valant comme coupure, «cut-up», l'existence n'étant plus que «l'editing» de l'individu... Le film accomplit ce parcours du rêve de liberté jusqu'à la marchandisation du corps, lorsque l'autre n'existe plus en tant que tel. Lady Jaye meurt à la fin du film, on ne voit ni ne sent rien: c'est juste une image qui disparaît...

LAURENT ROTH

Den anderen so wahnsinnig lieben, dass man die eigene genetische Identität verleugnet, um Eins mit ihm zu werden: das wollen zwei Liebende, Genesis P-Orridge, der führende Vertreter der «Industrial Music», und Jacqueline Breyer, alias Lady Jaye, eine Extrem-Performance-Künstlerin aus New York. Der Film von Marie Losier ist irgendwo zwischen Dokumentarfilm und Underground-Filmbiographie angesiedelt und erzählt die Geschichte dieses Kunstprojekts aus Leidenschaft namens «Pandrogynie». Genesis kommentiert die Bilder seiner Hochzeit im weissen Kleid: «Statt Kinder zu haben, wollten wir uns selbst in eine neue Person verwandeln». Drei Jahre später, am Valentinstag, entscheiden sie sich für Brustimplantate, es folgen zahllose Schönheits-OPs, jede ist ein Einschnitt, ein «Cut-up», die ganze Existenz wird auf das «Editing» des Individuums reduziert... Der Film folgt dem Paar auf seinem Weg vom Freiheitstraum bis hin zur Kommerzialisierung des Körpers, bis der andere als solcher nicht mehr existiert. Lady Jaye stirbt am Ende des Films, man sieht und merkt nichts: es verschwindet nur ein Bild...

LAURENT ROTH

Übersetzung BMP Translations

To love another person madly, to the point of giving up one's genetic identity to be one with them: this is the plan of two lovers, Genesis P-Orridge, high priest of industrial music, and Jacqueline Breyer, alias Lady Jaye, extreme performer from New York. Midway between documentary and underground biopic, Marie Losier's film is the story of this undertaking: an artistic and passion-driven project they refer to as their «pandrogyny». Genesis comments on the pictures of his marriage in a white robe: «Instead of having children, we thought we could transform ourselves into one new person». Three years later, to mark St. Valentine's day, they decide to have breast implants, then further cosmetic operations, each seen as a «cutting» exercise, and life as an «editing» of the individual. The film follows the outworking of this dream of freedom, the body treated as a commodity, to the point where the other no longer exists as such. Lady Jaye dies at the end of the film; we see and hear nothing: just an image disappearing...

LAURENT ROTH

Translations BMP Translation

CONTACT

Cat&Docs
Catherine Le Clef
+33 1 44596353
cat@catndocs.com
www.catndocs.com



PHOTOS - THE KOBAL COLLECTION

PIER PAOLO PASOLINI

TEOREMA

ITALY | 1968 | 94' | 35 MM | ITALIAN | ENGLISH

THEOREM

Cinq membres d'une famille de la grande bourgeoisie milanaise sont présentés dans leur morne activité quotidienne. Arrive un invité inattendu, un jeune homme au regard doux et planant, qui s'incruste sans raison apparente dans la maison. Séduit une à une les cinq personnes, leur fait l'amour, puis repart. Chacun est alors laissé à sa solitude et réagit à sa manière: extase miraculeuse pour la bonne, catatonie hystérique pour la fille, rage picturale pour le fils, sexualité compulsive pour la mère, enfin retournement évangélique pour le père qui, abandonnant tous ses biens, donne son usine et se dépouille de ses vêtements... A la fin le père, nu, pousse un cri. On pense au vers de Rilke: «Qui si je criais m'entendrait parmi la cohorte des Anges?» Aucun ange ne répond parce que Pasolini fait un cinéma sans contre-champ: il n'y pas d'Autre dans *Teorema*. C'est un portrait de son auteur, de chacun de nous, éclaté en cinq figures comme cinq tentations de l'absolu, qui s'épuisent le temps de leur apparition. *Teorema* est une autobiographie avec le soleil à contre-jour.

LAURENT ROTH

Wir begleiten eine Mailänder Fabrikantenfamilie durch ihren tristen Alltag. Unerwartet taucht ein Gast auf, ein junger Mann mit sanftem, verträumtem Blick, der sich ohne erkennbaren Grund im Haus einnistet. Reihum verführt er alle fünf Akteure, schläft mit ihnen und verschwindet dann wieder. Nun ist jeder wieder auf sich selbst gestellt und reagiert in der ihm eigenen Art: Das Dienstmädchen verfällt in religiöse Verzückung, die Tochter des Hauses in hysterische Katatonie, der Sohn in einen Malrausch, die Mutter in eine zwanghafte sexuelle Aktivität und der Vater schliesslich läutert sich, trennt sich von allen irdischen Gütern, verschenkt seine Fabrik und legt seine Kleider ab ... zum Schluss steht er nackt da und schreit. Man denkt an die Verse von Rilke: «Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?». Kein Engel antwortet, weil Pasolinis Filme kein Gegenschuss-Prinzip kennen: Es gibt kein Gegenüber in *Teorema*. Der Film porträtiert seinen Regisseur, aber auch jeden von uns, zerlegt in fünf Figuren, die sich im Laufe ihres Auftritts selbst aufzehren, wie fünf Versuchungen des Absoluten. *Teorema* ist eine Autobiografie im Gegenlicht.

LAURENT ROTH
Übersetzung BMP Translations

Five members of an upper-middle-class Milanese family are presented going dully about their daily business. An unexpected guest arrives, a young man with a gentle, dreamy look in his eyes, who settles into the household without apparent reason. He seduces each of the five members in turn, makes love to them, then departs. Each is then left high and dry and reacts in their own way: raptures of delight on the part of the maid, catatonic hysteria from the daughter, artistic frenzy from the son, compulsive sexuality in the case of the mother, finally a religious conversion on the part of the father, who divests himself of all his property, giving away his factory and even his clothing... It ends with the father, naked, uttering a cry reminiscent of the line by Rilke: "Who if I cried out would hear me among the cohort of the Angels?" No angel replies because there are no reverse angles in Pasolini's film: there is no one "out there" in *Teorema*. It is a portrait of its author, of us all, split into five, each subject to an overwhelming temptation which is exhausted the moment it is consummated. *Teorema* is an autobiography shot against the sun.

LAURENT ROTH
Translation BMP Translations

SCREENPLAY
Pier Paolo Pasolini

PHOTOGRAPHY
Giuseppe Ruzzolini

SOUND
Bernardino Fronzetti

EDITOR
Nino Baragli

MUSIC
Ennio Morricone, Bruno Nicolai

CONTACT
Cineteca Nazionale
+39 06 72294315
diffusione.culturale@fondazioneccsc.it

THOMAS HARLAN

TORRE BELA

PORTUGAL | SWITZERLAND | ITALY | 1978 | 84' | 35 MM

FRENCH | PORTUGUESE

**SCREENPLAY**

Thomas Harlan

PHOTOGRAPHY

Russell Parker

SOUND

Norbert Chayer

EDITOR

Roberto Perpignani

En 1975, au lendemain de la chute de la dictature au Portugal, les travailleurs agricoles d'une grande propriété, Torre Bela, votent l'expropriation et la création d'une coopérative. L'objectif est de réorienter l'exploitation vers les cultures vivrières délaissées par le seigneur du domaine, le duc de Lafoes, au profit de la sylviculture plus rentable. En avance sur les directives de la politique agricole gouvernementale, le mouvement bénéficie du soutien d'un régiment de l'armée qui s'engage aux côtés des masses paysannes contre l'exploitation capitaliste... Les cent jours qu'a duré cette utopie sont contenus par la force du montage: deux plans balisent la spirale centripète du film. Le long travelling en hélicoptère, interminable, allant de l'entrée du domaine jusqu'au centre de la toile, la maison du maître, et le dernier plan, où les ouvriers vainqueurs règlent les horaires de la coopérative derrière deux fenêtres du palais, dans la nuit. Entre ces deux pôles de l'électrode révolutionnaire, c'est l'arc et l'éclair d'un film hallucinatoire, qui va de la prise de parole à la prise du pouvoir.

LAURENT ROTH

1975, kurz nach dem Sturz der Diktatur in Portugal, entschieden sich die Landarbeiter des Grossgrundbesitzes Torre Bela für die Enteignung und die Gründung einer Kooperative. Sie wollten die Landwirtschaft wieder auf den Anbau von Nahrungsmitteln ausrichten, den der Herzog von Lafoes zugunsten der rentableren Forstwirtschaft vernachlässigt hatte. Die Bewegung war der staatlichen Agrarpolitik weit voraus und wurde von einem Armee-Regiment unterstützt, das Seite an Seite mit den Landarbeitern gegen die kapitalistische Ausbeutung kämpfte... Die 100 Tage dauernde Utopie wird durch den kraftvollen Schnitt des Films verdichtet – wie eine Spirale, deren Zentripetalkraft zwei Einstellungen begrenzen: die endlos lange Helikopter-Einstellung, vom Eingang des Gutes bis zum Herrenhaus, um das sich alles dreht, und die Schlusseinstellung, in der die siegreichen Arbeiter nachts hinter zwei Gutshoffenstern die Arbeitszeiten der Kooperative festlegen. Zwischen diesen beiden Polen der revolutionären Elektrode verläuft der Spannungsbogen dieses halluzinatorischen Films, von der Ergreifung des Wortes bis zur Ergreifung der Macht.

LAURENT ROTH

Übersetzung BMP Translations

En 1975, following the fall of the dictatorship in Portugal, the workers on a large agricultural holding, Torre Bela, vote to take over the land and set up a cooperative. The aim is to switch over to growing food crops, neglected by the landowner, the Duke of Lafoes, who had concentrated on more profitable forestry. A step ahead of the government's agricultural policy directives, the movement enjoys the support of an army regiment, committed to combating capitalist exploitation... The hundred days of this utopian situation are encapsulated by the editing, with two sequences buttressing the centripetal spiral of the film: an interminable travelling shot taken from a helicopter, moving from the estate entrance to the centre of the web, the owner's residence; and the final shot, in which the workers are shown deciding on the cooperative's working hours, through two of the windows of the big house, at night. Between these two poles of the revolutionary electrode crackles the dazzling arc of a staggering film, moving from revolutionary talk to revolutionary deeds.

LAURENT ROTH

Translations BMP Translation

Contact

10Francs Production
+33 148744377
Sylvie@10francs.fr
www.10francs.fr



ABBAS KIAROSTAMI

ZANG-E TAFRIH

FRANCE | IRAN | 1972 | 11' | 35MM | NO DIALOGUE

THE BREAKTIME

Un jeune garçon est puni, dans le couloir de l'école, pour avoir brisé une vitre avec un ballon. A la fin de la classe, il tombe sur un match de foot improvisé par des plus grands, qui lui bloquent le passage. Il s'invite dans la partie malgré lui, en faisant une tête et en renvoyant le ballon dans une cour voisine. Un grand le pourchasse, il s'enfuit, se cache, puis emprunte un chemin accidenté qui le conduit à la périphérie de la ville... Voici condensé en quelques minutes tout le drame du héros kiarostamien. Triompher de sa solitude et de sa peur, sauver l'objet de son désir, qui est aussi l'objet de sa passion, partant de sa souffrance: pain, ballon, cahier, qu'importe. L'un des premiers plans du film, inoubliable, montre l'enfant en gros plan dans le couloir vitré de l'école, tandis que l'objectif passe du flou au net sur le trou du carreau cassé, laissant voir l'enfant fouetté par son maître d'école et comme encadré par ce trou de la faute originelle. Voilà du ciné-œil inversé, disant que tout homme qui cherche à accomplir son désir devra briser la vitre des apparences et en payer un jour le prix.

LAURENT ROTH

Ein kleiner Junge wird im Schulkorridor bestraft, weil er mit seinem Ball eine Scheibe zerschmettert hat. Nach dem Unterricht gerät er in ein improvisiertes Fussballspiel einer Gruppe älterer Jungs, die ihm den Weg versperren. Als er den Ball in einen benachbarten Hof köpft, wird er plötzlich Teil des Spiels, ohne es zu wollen. Er flieht, ein grösserer Junge verfolgt ihn, er versteckt sich und gelangt über Schleichwege in die Vororte der Stadt... so lässt sich das kiarostamische Heldenepos in wenigen Minuten zusammenfassen. Der Junge muss seine Einsamkeit und Angst überwinden und das Objekt seiner Begierde und auch seiner aus Leid geborenen Leidenschaft retten – ein Brot, einen Ball, ein Heft, egal. Eine der ersten – eindrucklichen – Einstellungen zeigt eine Nahaufnahme des Kindes im verglasten Schulkorridor, während das Objektiv auf das Loch in der zerbrochenen Scheibe zoomt. Der Lehrer schlägt das Kind, und das Loch dieses «Sündenfalls» rahmt die Szene ein. Hier wird die Perspektive komplett umgekehrt: Jeder Mensch, der seinem Begehren nachgibt, wird die Fassade des schönen Scheins zerschmettern und dafür eines Tages bezahlen müssen.

LAURENT ROTH
Übersetzung BMP Translations

A boy is punished, in his school corridor, for breaking a window with a football. After school, he comes upon a football match organized by some older boys, who block his way. He joins in the game without intending to, by heading the ball into a neighbouring courtyard. An older boy chases him, he runs away, hides, then takes a rough track that leads to the outskirts of town... This, condensed into a few minutes, is the drama lived by Kiarostami's hero. Overcoming his loneliness and fear, saving the object of his desire, which is also the object of his passion, starting with his suffering: bread, football, exercise book, no matter. One of the film's first shots is unforgettable. It shows the child in close-up in the glazed corridor of his school, while the lens focuses in on the hole in the broken window, revealing the child being beaten by his teacher, as if framed by this hole of his original sin. A cinematic reversal, saying that any man who wants to satisfy his longings must break the window of appearances and one day pay the price.

LAURENT ROTH
Translation BMP Translations

SCREENPLAY
Abbas Kiarostami

PHOTOGRAPHY
Ali Reza Zarindast,
Morteza Rastegar

SOUND
Harayer

EDITOR
Abbas Kiarostami,
Rouhollah Emami

CONTACT
DreamLab Films
Nasrine Médard de Chardon
+33 493387561
nasrine@dreamlabfilms.com
www.dreamlabfilms.com

TROIS FILMS CONCOURANT POUR LE PRIX
DOC ALLIANCE NOMINÉS PAR SIX CRITIQUES
DE CINÉMA DÉSIGNÉS PAR LES MEMBRES DE
DOC ALLIANCE: ANTOINE DUPLAN POUR VISIONS
DU RÉEL, RAFAEL SWIATEK POUR PLANETE DOC
FILM FESTIVAL VARSOVIE, MICHAL PROCHAZKA
POUR IDFF JIHLAVA, CORNELIS HÄHNEL POUR
DOK LEIPZIG, KIM SKOTTE POUR CPH:DOX
COPENHAGUE ET LUDOVIC LAMANT POUR
FID MARSEILLE.

DREI FILME ALS ANWÄRTER FÜR DEN DOC
ALLIANCE PREIS NOMINIERT VON SECHS
FILMKRITIKERN, DIE VON DEN MITGLIEDERN
VON DOC ALLIANCE BESTIMMT WURDEN:
ANTOINE DUPLAN FÜR VISIONS DU RÉEL, RAFAEL
SWIATEK FÜR PLANETE DOC FILM FESTIVAL
WARSCHAU, MICHAL PROCHAZKA FÜR IDFF
JIHLAVA, CORNELIS HÄHNEL FÜR DOK LEIPZIG,
KIM SKOTTE FÜR CPH:DOX KOPENHAGEN UND
LUDOVIC LAMANT FÜR FID MARSEILLE.

THREE FILMS RUNNING FOR THE DOC ALLIANCE
AWARD CHOSEN BY SIX CINEMA CRITICS
ASSIGNED BY THE MEMBERS OF DOC ALLIANCE:
ANTOINE DUPLAN FOR VISIONS DU RÉEL,
RAFAEL SWIATEK FOR PLANETE DOC FILM
FESTIVAL VARSAW, MICHAL PROCHAZKA FOR
IDFF JIHLAVA, CORNELIS HÄHNEL FOR DOK LEIPZIG,
KIM SKOTTE FOR CPH:DOX COPENHAGUE
AND LUDOVIC LAMANT FOR FID MARSEILLE.

DOC ALLIANCE

ERIC BAUDELAIRE

L'ANABASE DE MAY ET FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI, ET 27 ANNÉES SANS IMAGES

FRANCE | 2011 | 66' | SUPER 8 | HD

JAPANESE | FRENCH | ENGLISH

**THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU,
MASAO ADACHI, AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES**

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Eric Baudelaire

SOUND

Diego Eiguchi

EDITOR

Eric Baudelaire

FILMOGRAPHY

- 2011 L'anabase de May et
Fusako Shigenobu,
Masao Adachi,
et 27 années sans images
- 2010 The Makes (sf)
- 2009 [SIC] (sf)
- 2007 Sugar Water

Masao Adachi, né le 13 mai 1939 dans la préfecture de Fukuoka, a fait partie de l'avant-garde de la nouvelle vague du cinéma japonais, dans les années 1960. Scénariste pour des réalisateurs comme Nagisa Oshima ou Koji Wakamatsu, il était aussi un militant d'extrême gauche profondément engagé. Après s'être rendu au Liban avec Oshima et Wakamatsu pour y rencontrer des militants de l'Armée rouge japonaise, il décida de rejoindre le groupe terroriste. Il a passé près de 28 ans au Liban, puis s'est fait arrêter en septembre 2001 pour falsification de passeport. Le réalisateur français Eric Baudelaire montre la vie d'un cinéaste qui a vécu 27 ans sans images. Armé d'une caméra 8 mm, il part au Liban filmer les lieux où Masao Adachi a vécu avec l'Armée rouge japonaise. L'histoire de May, la fille de Masao Adachi et de Fusako Shigenobu, la cheffe du groupe armé, reprend vie sous le grain des images de Baudelaire, qui la replace dans le contexte des bouleversements politiques du XX^e siècle, après presque 30 ans d'oubli.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Masao Adachi, geboren am 13. Mai 1939 in der Präfektur Fukuoka, gilt als einer der Begründer der Neuen Welle des japanischen Kinos in den Sechzigern. Als Drehbuchautor für Regisseure wie Nagisa Oshima und Koji Wakamatsu war er tief verwickelt in der linksradikalen Politik seiner Zeit. Nachdem er mit Oshima und Wakamatsu in den Libanon gereist war, um sich mit den Kämpfern der berühmten Japanischen Roten Armee zu treffen, beschloss er sich der Terrorgruppe anzuschließen. Fast 28 Jahre lang lebte er im Libanon. Im September 2001 wurde er wegen des Besitzes gefälschter Ausweispapiere verhaftet. Der französische Filmemacher Eric Baudelaire versucht aufzudecken, was im Leben eines Regisseurs passierte, der 27 Jahre lang ohne Bilder lebte. Mit einer 8-mm-Kamera geht Baudelaire in den Libanon und hält die Orte fest, an denen Masao Adachi mit den Mitgliedern der Japanischen Roten Armee lebte. So wird die Geschichte von May, der Tochter Fusako Shigenobus, der Anführerin der JRA, und Masao Adachi, dank Baudelaire's körnigen Bildern nach fast dreissig Jahren der Vergessenheit wieder lebendig und reiht sich wieder in die Geschichte der politischen Unruhen des 20. Jahrhunderts ein.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Masao Adachi, born on 13 May 1939 in the Fukuoka Prefecture, was one of the men at the vanguard of the new wave of Japanese cinema of the 1960s. As the screenwriter for directors such as Nagisa Oshima and Koji Wakamatsu, he was deeply involved with the left-wing radical politics of his time. After a trip to Lebanon with Oshima and Wakamatsu to meet the militants of the notorious Japanese United Red Army, he decided to join the terrorist group. Living in Lebanon for almost 28 years, he was arrested on charges of passport violations in September 2001. French filmmaker Eric Baudelaire tries to uncover what happened in the life of a director who for 27 years lived without images. Armed with an 8mm camera, Baudelaire returns to Lebanon shooting the places where Masao Adachi lived with the members of the United Red Army. Thus the story of May, daughter of Fusako Shigenobu, leader of the URA, and Masao Adachi is brought back to life through Baudelaire's grainy pictures and returned to the chronicles of the political upheavals of the 20th century after almost thirty years of oblivion.

GIONA A. NAZZARO

PRODUCTION

Eric Baudelaire
+33 647826890
info@baudelaire.net



CHRISTAN SØNDERBY JEPSEN

TESTAMENTET

DENMARK | 2011 | 85' | HD | DANISH | GERMAN

THE WILL
 SWISS PREMIERE

Henrik, 33 ans, chômeur séparé de sa femme et de son fils, ne sait pas bien quoi faire de sa vie. Il trompe le temps avec son frère, ancien taulard sous méthadone. Entre boisson, pétards et virées en voiture, ils traînent leur détresse, suspendus à leur sort de futurs héritiers de l'empire familial. C'est que leur grand-père, un riche entrepreneur allemand, vient de mourir. Mais leurs espoirs d'une vie nouvelle seront vite déçus. De batailles légales en règlements de compte, ce sont toutes les blessures de l'enfance qui resurgissent... Un portrait poignant, tantôt décalé, entre cinéma direct et 'flashback'. «Avec ce film, j'étais face à une combinaison idéale. La réalité dans toute sa splendeur, faite de mort, de manipulation et de grandes émotions. Et un conte épique qui se jouait sous mes yeux. Mon ambition a été de raconter une réalité crue en accompagnant Henrik, personnage assez bizarre et très sympathique, dans l'étrangeté de sa vie, de ses pensées et de son entourage. *Testamentet* est un drame réaliste, qui parfois dépasse l'imagination par son caractère extrême et imprévisible» (CSJ).

ALESSIA BOTTANI

Henrik (33) ist arbeitslos und lebt getrennt von seiner Frau und seinem Sohn vor sich hin. Zusammen mit seinem methadonabhängigen, aus dem Gefängnis entlassenen Bruder schlägt er die Zeit mit Saufen, Kiffen und Spritztouren im Auto tot und wartet darauf, das Erbe seines Grossvaters anzutreten – sein vor kurzem verstorbener Grossvater hatte es als Unternehmer in Deutschland zu Reichtum gebracht. Die Hoffnungen der beiden auf ein neues Leben zerschlagen sich aber bald. Zwischen Rechtsstreiten und persönlichen Abrechnungen öffnen sich alte Wunden aus der Kindheit... Ein erschütterndes Porträt zwischen 'Cinéma direct' und Flashbacks. «Dieser Film ist die ideale Mischung aus glorreicher Realität mit Tod, Manipulation und grossen Gefühlen. Und einem epischen Drama in Echtzeit. Ich wollte die Wirklichkeit in ihrer ganzen Härte zeigen. Daher habe ich Henrik, eine eher seltsame, aber auch äusserst sympathische Gestalt, in seinem absonderlichen Leben, seinen bizarren Gedanken und seinem sonderbaren Umfeld begleitet. *Testamentet* ist ein realistisches Drama, das manchmal durch seinen extremen und unvorhersehbaren Charakter über das Vorstellungsvermögen hinausgeht» (CSJ).

ALESSIA BOTTANI

Übersetzungen BMP Translations

Henrik, aged 33, separated from his wife and son, does not know what to do with his life. He kills time with his brother, an ex-prisoner on methadone. Drinking, smoking pot and driving around, they live a sad life, biding their time as heirs to the family empire. The fact is that their grandfather, a wealthy German businessman, has just died. But their hopes of a new life are soon dashed. In the legal battle and settling of scores, all their childhood wounds resurface... A poignant portrait, at times off-beat, part direct cinema, part flashback. «With *Testamentet*, I stood in the middle of the ultimate combination. A reality which is magnificent in itself, with death, manipulation and great emotions. An epic tale that unfolded before my very eyes. My ambition was to capture the raw reality, with the somewhat bizarre and highly sympathetic main character Henrik and his strange life, thoughts and entourage. A realistic drama that is sometimes stranger than fiction in its extremity and unpredictability" (CSJ).

ALESSIA BOTTANI

Translation BMP Translations

SCREENPLAY

Rasmus Heisterberg

PHOTOGRAPHY

Christian Sønderby Jepsen

SOUND

Peter Schultz

EDITOR

Rasmus Stensgaard Madsen

MUSIC

Jonas Colstrup

FILMOGRAPHY

2011 Testamentet
 2010 Pirates of Somalia (mlf)
 2010 Terror (mlf)
 2008 Side by Side (mlf)
 2008 Mirror
 2007 There Is a War Outside my Window

PRODUCTION

Copenhagen Bombay
 Julie Pedersen
 julie.pedersen@bombaybully.com
 Sarita Christensen
 www.copenhagenbombay.com

WORLD SALES

Copenhagen Bombay
 Malene Iversen
 malene.iversen@copenhagenbombay.com
 +(45) 25419911
 www.copenhagenbombay.com

CARMEN LOSMANN

WORK HARD – PLAY HARD

GERMANY | 2011 | 90' | HD | GERMAN

EUROPEAN PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Dirk Lütter

SOUNDAndreas Hildebrandt, Ulla
Kösterke, Filipp Forberg**EDITOR**

Henk Drees

FILMOGRAPHY2011 *Work Hard – Play Hard*2009 *Nicht Wie Jeder* (sf)2009 *Allgemeine Geschäfts-
bedin*

gungen (Irene) (sf)

2007 *Studieren und Kontrollieren*
(sf)2006 *Lindenstraße* (Episode
«Finstere Weihnacht»)2005 *Arbeit am Ende* (sf)

Bienvenue dans le nouveau monde du travail. Oubliez les usines d'autrefois et tous les vieux mythes du paysage industriel; le travail et la manière de travailler ont changé du tout au tout. La réalisatrice Carmen Losmann présente un monde fait de bureaux sans territoire, où la pointeuse n'existe plus. Les nouveaux travailleurs, équipés de multiples appareils mobiles, dominent un paysage postindustriel où les ressources humaines sont la véritable valeur. Le regard de la réalisatrice suit attentivement une main d'œuvre high-tech, entièrement engagée dans son labeur quotidien, lequel devient le but de l'existence. En nous emmenant dans un voyage à travers un réseau de rapports et de transformations, *Work Hard – Play Hard* décrit avec minutie comment la relation entre le travailleur, son lieu de travail et son travail façonne les villes dans lesquelles nous vivons. Tel un film de science-fiction glacial, il présente tout l'éventail de transformations sociales, économiques et politiques engendrées par les mutations structurelles du travail. Mais ce n'est pas de la science-fiction. Tout cela se passe aujourd'hui.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Willkommen in einer Welt, in der die Arbeit sich grundlegend von früher unterscheidet. Vergessen sind die Fabriken von früher und alle Mythen betreffend das industrielle Umfeld. Arbeit und Arbeiten wurden völlig neu definiert. Regisseurin Carmen Losmann entführt uns in eine Welt der nicht territorialen Arbeitsplätze, in der Stempeluhren nicht mehr existieren. Die neuen Mitarbeiter mit multimobilem Know-how dominieren ein postindustrielles Umfeld, in dem die Ressource Mensch im Mittelpunkt steht. Der Film heftet sich an die Fersen der High-Tech-Arbeiter, die ihre Arbeit zum alleinigen Lebenszweck machen. *Work Hard – Play Hard* nimmt uns mit auf eine Reise durch ein Netz von Beziehungen und Veränderungen und beschreibt detailgenau, wie die Beziehung zwischen dem Mitarbeiter, seinem Arbeitsplatz und seiner Arbeit unsere Städte formt. Wie ein eiskalter Science-Fiction-Film zeigt *Work Hard – Play Hard* den sozialen, wirtschaftlichen und politischen Wandel, der durch die strukturellen Veränderungen des Arbeitens hervorgerufen wird, in all seinen Facetten. Aber es ist keine Science-Fiction – das alles passiert hier und jetzt.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Welcome to a world where work does not look like it used to. Forget the factories of the past and all the old myths connected to an industrial landscape. Work and working have become something completely different. Director Carmen Losmann introduces us to a world made of non-territorial office space where time clocks have ceased to exist. The new workers are multimobile knowledge-equipped ones and dominate a post-industrial landscape where human resources are the real value. Director Losmann's gaze closely follows a high-tech work force, people completely committed to making their job their purpose in life. Taking us on a journey through a network of relations and transformations, *Work Hard – Play Hard* accurately describes how the relationship between the worker, his workplace and his job shapes the cities we live in. Like an ice-cold science-fiction film, *Work Hard – Play Hard* displays the whole range of social, economic and political transformations that are triggered by the structural transformations of working. But this is not science-fiction. It is happening today.

GIONA A. NAZZARO

PRODUCTIONHUPE Film
Erik Winkler
ew@hupefilm.de
+49 22120533700
www.hupefilm.de**WORLD SALES**Taskovski Films
Manuela Buono
sales@taskovskifilms.com
+39 347627339
www.taskovskifilms.com

Master Cinéma HES-SO ECAL/HEAD

ECAL/Ecole d'Art et de Design de Lausanne
ECAL/Haute école d'art et de design (HES-SO)
ECAL/University of art and design Lausanne

éc a l

Hes·so
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale

— HEAD
HAUTE ÉCOLE D'ART ET
DE DESIGN GENÈVE
GENEVA UNIVERSITY
OF ART AND DESIGN

DÉPARTEMENT
CINÉMA / CINÉMA DU RÉEL

MANUFACTURE

RÉSEAU / NETZWERK
CINEMA CH

Ce Master Cinéma est le fait d'une étroite collaboration entre deux lieux d'enseignement de référence en Suisse comme à l'international, l'ECAL à Lausanne et la HEAD à Genève. Ils ont conçu ce Master unique en Europe en collaboration avec la Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande. Le Master est également partenaire du Réseau Cinéma suisse (Universités de Lausanne, de Zürich, de Bâle, de Suisse italienne et la Cinémathèque suisse). Il entend former des cinéastes devant ou derrière la caméra qui vont tenter de définir une pratique cinématographique personnelle, une forme de narration unique et un langage visuel cohérent.

Inscription en ligne
jusqu'au 4 mai 2012
www.ecal.ch

VISIONS DU RÉEL SECTION
PREMIERS PAS

0 Signore Stracciarolo
de Karin Bachmann
Ponte 5 d'Amy Wong
Deux films du Master HES-SO
ECAL/HEAD réalisés dans
le cadre de l'Atelier
Périphérie, G.R.A. dirigé
par Gianfranco Rosi

**LE BRUNCH DE LA HEAD AU THÉÂTRE DE MARENS:
ATELIER FILMER LA MUSIQUE**

**LE BRUNCH DE LA CINEMATHEQUE SUISSE
AU THÉÂTRE DE MARENS:
L'ARCHIVIO A ORIENTE**

**LA FAUTE A ROUSSEAU,
UNE COLLECTION DE FILMS COURTS**

**ARMAND 15 ANS L'ÉTÉ
BAD WEATHER
D'UNE JUNGLE À L'AUTRE
IVIVAN LAS ANTIPODAS!**

**(mlf = mid-length film)
(sf = short film)**

SÉANCES SPÉCIALES

BLAISE HARRISON

ARMAND 15 ANS L'ÉTÉ

FRANCE | 2011 | 50' | HD | FRENCH

SUMMER GROWING UP

SWISS PREMIERE

**SCREENPLAY**

Blaise Harrison

PHOTOGRAPHY

Blaise Harrison

SOUND

Pascale Mons

EDITOR

Gwénola Héaulme

MUSIC

él-g

FILMOGRAPHY2011 *Armand 15 ans l'été*
2007–2010 *Cut-up* (sf)2006 *Bibeleskaes* (mlf)

Armand a 15 ans. Il attend les grandes vacances avec impatience. Mais Armand n'est pas un adolescent comme les autres. Il sort du lot. Il est un peu plus grand que ses camarades, sans être maladroit. Garçon efféminé, il partage ses émotions et ses sentiments avec les filles. L'adolescence est pour lui une période de découvertes et de nouvelles expériences. Il vit sa transformation avec confiance. Il n'a pas peur de la solitude et, lorsque l'école est finie, il est prêt. Pour ce garçon un peu plus secret que les autres enfants de son âge, l'été s'étire au son des criquets, avec des SMS, des séries américaines et de longues siestes au soleil. *Armand 15 ans l'été*, de Blaise Harrison, brosse un portrait enchanteur d'un enfant au seuil de l'âge adulte. Avec beaucoup d'affection, le réalisateur observe le jeune protagoniste s'éveiller à lui-même. Dans un style qui met en question la limite entre la fiction et le documentaire, ce film rend hommage à Jean Renoir et André Téchiné (*Les roseaux sauvages*). *Armand 15 ans l'été* est l'un des meilleurs premiers films de ces dernières années.

GIONA A. NAZZARO

Traduction BMP Translations

Armand ist 15. Er freut sich auf die Sommerferien. Aber er ist kein durchschnittlicher Teenager. Er fällt auf. Er ist etwas grösser als die anderen, aber nicht ungeschickt. Dank seiner ausgeprägten femininen Seite kann er die Gefühle der Mädchen teilen. Das Heranwachsen ist für ihn eine Zeit der Entdeckungen und neuen Erfahrungen. Armand erlebt seine körperliche Verwandlung mit Zuversicht. Er fürchtet sich nicht vor der Einsamkeit, und als die Schule zu Ende ist, macht er sich bereit. Er ist etwas verschlossener als die übrigen Kinder seines Alters. Er sieht einem langen Sommer entgegen – zirpende Grillen, SMS schreiben, amerikanische Fernsehserien und lange Siestas in der Sonne. Blaise Harrisons *Armand 15 ans l'été* ist das bezaubernde Porträt eines Kindes an der Grenze zum Erwachsenenalter. Liebevoll beobachtet der Regisseur, wie sein junger Protagonist seiner selbst gewahr wird. Mit Hilfe eines Stils, der die Grenzen von Fiktion und Dokumentarfilm hinterfragt, huldigt Harrison Jean Renoir und André Téchiné (vor allem: *Les roseaux sauvages*). *Armand 15 ans l'été* ist eines der besten Filmdebuts der letzten Jahre.

GIONA A. NAZZARO

Übersetzung BMP Translations

Armand is 15 and looking forward to the summer holidays. But Armand is not like all the other teenagers. He stands out from the rest but not clumsy. A strongly developed feminine side allows him to share emotions and feelings with the girls. Adolescence for him is a time of discovery and new experiences. Armand faces his transformations with confidence. He is not afraid of loneliness and prepares for the end of the school year. A bit more secretive than other kids his age, he feels that summer stretches ahead with the sound of crickets, texting, American TV series and long siestas in the sun. Blaise Harrison's *Armand 15 ans l'été* is an enchanted portrait of a kid on the verge of becoming an adult. The director observes with affection his young protagonist as he becomes aware of himself. Filmed in a style that questions the boundaries of fiction and documentary, Harrison pays his dues to Jean Renoir and André Téchiné (namely *Les roseaux sauvages*). *Armand 15 ans l'été* is one of the best filmic debuts of recent years.

GIONA A. NAZZARO

PRODUCTIONLes Films du Poisson
Estelle Fialon
estelle@filmsdupoisson.com
+33 142025480**WORLD SALES**Doc & Film International
+33 142775687
sales@docandfilm.com



GIOVANNI GIOMMI

BAD WEATHER

GERMANY | UNITED KINGDOM | 2011 | 82' | HD | BENGALI
SWISS PREMIERE

EURODOC

L'îlot de Banishanta, situé dans la baie du Bengale au sud du Bangladesh, abrite une soixantaine de prostituées. Une séquence impressionnante de *Bad Weather* montre un débarquement d'hommes littéralement harponnés par les femmes qui négocient leurs faveurs ou poursuivent violemment les clients indéliçats. Mais cette scène tragico-comique qui révèle la dureté de la vie sur ce minuscule bout de terre, s'inscrit dans un drame plus large: un travelling aérien montre la menace implacable qui engloutira bientôt ce «lieu de perdition». Car les résidentes de Banishanta, frappées comme à Sodome – bien que ce soit les activités humaines et non la colère divine qui soient en cause dans ce cas précis – sont en train de devenir les premières véritables «réfugiées climatiques» du monde. L'île, qui essuie déjà un nombre croissant de cyclones et d'inondations, devrait à terme disparaître sous les eaux en raison du réchauffement du climat. En filmant sans commentaires le combat quotidien de Razia, Khadija et Shephalie, Giovanni Giommi donne chair et voix aux futures victimes de la catastrophe programmée qui menace les pays du Sud de la planète.

EMMANUEL CHICON

Auf der kleinen Insel Banishanta im Golf von Bengalen, im Süden von Bangladesch, leben ca. sechzig Prostituierte. Eine eindrucksvolle Sequenz von *Bad Weather* zeigt, wie einige Männer auf der Insel ankommen. Sie werden regelrecht überfallen von den Frauen, die ihre Leistungen aushandeln oder rücksichtslos Kunden unbarmherzig verfolgen. Doch diese tragisch-komische Szene zeigt auch, wie hart das Leben auf dem winzigen Eiland ist und enthüllt den Zusammenhang mit einem weitreichenderen Drama: Luftaufnahmen zeigen die gnadenlose Bedrohung, die diesen «Ort des Verderbens» bald verschlingen wird. Die Einwohnerinnen von Banishanta sind nämlich gerade dabei, die ersten echten «Klimaflüchtlinge» der Welt zu werden, wie einst in Sodom, nur dass diesmal der Mensch und nicht Gottes Zorn die Ursache ist. Die Insel, die schon viele Zyklone und Überschwemmungen überstehen musste, wird in absehbarer Zeit aufgrund der Klimaerwärmung im Wasser versinken. Giovanni Giommi filmt kommentarlos den täglichen Kampf von Razia, Khadija und Shephalie und verleiht so den künftigen Opfern der vorprogrammierten Katastrophe, die den südlichen Ländern unseres Planeten droht, eine Identität und eine Stimme.

EMMANUEL CHICON

Übersetzung BMP Translations

The little island of Banishanta, in the Bay of Bengal south of Bangladesh, is home to sixty or so prostitutes. In an impressive sequence of the film *Bad Weather*, a boatload of men are literally “harpooned” by the women, who negotiate their favours or violently pursue uncouth clients. But this tragi-comic scene illustrating the toughness of life on this dot of land is part of a wider drama: an aerial shot reveals the inexorable threat that will soon engulf this “place of perdition”. For the residents of Banishanta, afflicted like those of Sodom – though here the cause is human activity, not divine wrath – are about to become world's first “climate-change refugees”. The island, which is already experiencing a growing number of cyclones and floods, will in time disappear completely beneath the waves. Filming without comment the daily struggle of Razia, Khadija and Shephalie, Giovanni Giommi gives face and voice to the future victims of the scheduled catastrophe that threatens the countries of the southern hemisphere.

EMMANUEL CHICON

Translation BMP Translations

PHOTOGRAPHY
Giovanni Giommi

SOUND
Igor Francescutti,
Bruno Pappalettera

EDITOR
Fabio Capalbo

MUSIC
Ursula Schiffein

FILMOGRAPHY
2011 *Bad Weather*
2008 *Parafernalìa*
2007 *Les Ninjas du Japon*
2006 *Politica Zero* (co-directed with M.Coppola and A. Piccinini)
2005 *Avere Ventanni* (series)
2003 *Frames-Variazioni per Catena di Montaggio* (sf)
2001 *Beisbol*
2000 *Nel Cuore delle Alghe e dei Coralli – I Cento Passi di Peppino Impastato*

PRODUCTION
Century Films
Brian Hill
Corbread Films
Carlotta Mastrojanni
ma.ja.de.filmproduktion
Heino Deckert
leipzig@majade.de
+49 341 9839696

WORLD SALES
Deckert Distribution
Heino Deckert
info@deckert-distribution.com
+49 3412156638

RAYMOND VOUILLAMOZ

D'UNE JUNGLE À L'AUTRE

SWITZERLAND | 2012 | 6X35' | HD | FRENCH
WORLD PREMIERE

SCREENPLAY

David Rihs,
Raymond Vouillamoz

PHOTOGRAPHY

Pierre-Olivier Pradinaud,
Frédéric Roger,
Antonin Schopfer,
Actua Films

SOUND

Cédric Cavé, Actua Films

EDITOR

Emmanuelle Eraers

MUSIC

Pascale Schaer

FILMOGRAPHY

2012 D'une jungle à l'autre
2009 Déchaînées
2008 El Suizo, soupçons
en Equateur
2006 Les amants de la
Dent-Blanche
2000 L'éclipse (sf)
1988 Le bois de justice
1984 Noces de soufre
1979 Ce fleuve qui nous charrie
1976 Liberté à Brème
1974 La mise en scène ou
la création du Diable
1973 Le juke-box de Charlotte
1972 Le piano magique
1970 La maladie de Walter (sf)
1969 La bataille (sf)
1968 François et Françoise (sf)

PRODUCTION

Point Prod
David Rihs
david.rihs@pointprod.ch
+41 223284848
www.pointprod.ch



« Six Romands souffrant de troubles psychiques participent à un voyage au cœur de la forêt amazonienne en Guyane française. Encadrés par un groupe de soignants de l'hôpital psychiatrique de Genève, un psychiatre et trois infirmiers, les participants vivent une aventure thérapeutique visant à dépasser leurs troubles et à retrouver confiance en eux. Pendant un mois les aventuriers réapprennent la vie en communauté et la confrontation à eux-mêmes en pleine nature sauvage, où ils rencontrent des indiens et des descendants d'esclaves. (...) Pour donner une idée de ce feuilleton documentaire, je dirais qu'il a pour ambition de séduire comme un film d'aventures et d'action et d'intriguer, dans le sens de susciter la curiosité, comme un film scientifique. Il y a encore beaucoup de chemin à parcourir pour que le grand public ait une approche plus réaliste de la maladie mentale. Voir des personnes souffrant de troubles psychiques, être confrontés à une nature grandiose, parfois hostile, parfois généreuse, devrait faire de ce documentaire un voyage intérieur pour les spectateurs. »

RAYMOND VOUILLAMOZ

« Sechs Romands mit psychischen Problemen reisen ins Innere des Amazonas in Französisch-Guyana. In Begleitung von Pflegefachkräften des Hôpital Psychiatrique de Genève, eines Psychiaters und dreier Krankenpfleger, erleben die Teilnehmer ein therapeutisches Abenteuer, um ihre Probleme zu überwinden und wieder Selbstvertrauen zu gewinnen. Einen Monat lang lernen sie erneut, in einer Gemeinschaft zu leben und begegnen sich selber inmitten der Wildnis, umringt von Indianern und Nachkommen früherer Sklaven. (...) Dieses dokumentarische Feuilleton möchte den Zuschauer fesseln wie ein Abenteuerfilm und anregen wie ein wissenschaftlicher Film. Wir sind noch weit von einem realistischen Bild psychischer Erkrankungen in der Öffentlichkeit entfernt. Der Anblick von geistig Erkrankten in einer überwältigenden, teils feindlichen, teils sanften Natur dürfte für die Zuschauer Anlass zu einer innerlichen Reise sein. »

RAYMOND VOUILLAMOZ
Übersetzung BMP Translations

“Six French-speaking Swiss with psychological disorders take part in a trip to the heart of Amazonia, in French Guyana. Organized by a group of carers from the psychiatric hospital in Geneva, a psychiatrist and three nurses, this therapeutic adventure is intended to help them overcome their problems and regain self-confidence. For a month, they learn to live in community and survive in a wild natural environment, where they meet Indians and the descendants of slaves. (...) To give an idea of this documentary series, I would say it sets out to entertain, as an adventure/action film, and to rouse our curiosity, as a film with a scientific message. The general public is still far from having a realistic approach to mental illness. Seeing people with psychiatric disorders coming to grips with the majesty of a sometimes hostile, sometimes generous natural world should be a journey of discovery for the viewer, too.”

RAYMOND VOUILLAMOZ
Translation BMP Translations



FIROUZEH KHOSROVANI, GOUTAM GHOSE,
MAKOTO SHINOZAKI, WANG XIAOSHUAI

L'ARCHIVIO A ORIENTE

ITALY | 2012 | 54' | ARCHIVES | ITALIAN | PERSIAN | CHINESE

THE ARCHIVE TO EAST

WORLD PREMIERE

LE BRUNCH DE LA CINÉMATHEQUE SUISSE

L'Istituto Luce de Rome est l'un des centres d'archives cinématographiques le plus riche et le plus reconnu du monde. Des images d'actualités, tournées entre les années 1920 et les années 1970, constituent une source inépuisable de témoignages concernant une période cruciale de l'histoire du XX^e siècle. Pour cette raison, elles sont analysées par les historiens, qui considèrent les films comme des documents importants dans l'étude des sociétés. Isolées du contexte narratif italien, elles peuvent par contre être réinterprétées. C'est ce qui se passe dans ce film produit par l'Istituto Luce, qui a demandé à quatre réalisateurs asiatiques contemporains de remixer, selon leur culture et leur sensibilité, les images tournées en Asie, au siècle passé, par des opérateurs italiens. Ainsi l'Indien Goutam Ghose réalise une sorte de partition musicale où les plans se disposent d'une façon très libre, l'Iranienne Firouzeh Khosrovani revient sur sa vie et l'histoire de son pays, le Japonais Makoto Shinozaki réfléchit sur la nature même des images, le Chinois Wang Xiaoshuai rend hommage à sa grand-mère centenaire.

LUCIANO BARISONE

Das römische Istituto Luce zählt zu den reichhaltigsten und renommiertesten Filmarchiven der Welt. Bildnachrichten aus den 1920er- bis 1970er-Jahren sind eine unerschöpfliche Quelle für diese wichtige Phase des 20. Jahrhunderts. Für Historiker stellt die Analyse von Filmaufnahmen eine wichtige Grundlage für sozialanthropologische Studien dar. Isoliert man sie aber aus dem erzählerischen Kontext Italiens, ist der Weg frei für Neuinterpretationen, etwa in diesem Film des Istituto Luce. Es hat vier zeitgenössische Regisseure aus Asien beauftragt, aus ihrer persönlichen kulturellen Perspektive einen Remix von Bildern zu machen, die im letzten Jahrhundert von italienischen Operateuren in Asien gedreht worden sind. Der Inder Goutam Ghose drehte eine Art Partitur mit sehr freier Verteilung der Einstellungen, die Iranerin Firouzeh Khosrovani meditiert über ihr Leben und die Geschichte ihres Landes, der Japaner Makoto Shinozaki stellt Überlegungen zur eigentlichen Natur der Bilder an und der Chinese Wang Xiaoshuai ehrt seine 100-jährige Grossmutter.

LUCIANO BARISONE

Übersetzung BMP Translations

The Istituto Luce in Rome is one of the world's best-known film archives. Its newsreels, spanning the period from the 1920s to the 1970s, are an inexhaustible source of information about a crucial period of 20th century history. They are therefore analysed by historians, who regard films as important documents for the study of society. On the other hand, isolated from the Italian narrative context, they are open to reinterpretation. This is the case of this film produced by the Istituto Luce, which asked four contemporary Asian directors to remix images shot by Italian operators in Asia during the last century, to reflect their own culture and sensibility. Thus Goutam Ghose (India) uses freely-arranged shots to create a sort of musical score; Firouzeh Khosrovani (Iran) reviews his life and the history of his country; Makoto Shinozaki (Japan) reflects on the nature of images themselves; Wang Xiaoshuai (China) pays tribute to his centenarian grandmother.

LUCIANO BARISONE

Translation BMP Translations

FILMOGRAPHY

Goutam Ghose (selection):
2012 L'Archivio a Oriente (m/f)
2001 Kalahandi
1996 Beyond the Himalayas
1986 Land of Sand Dunes
1984 Paar
1974 Hungry Autumn

Firouzeh Khosrovani (selection):
2012 L'Archivio a Oriente (m/f)
2011 Espelho meu (m/f)
2010 1001 Iran (m/f)
2007 Rough Cut (sf)
2004 Centro d'Assistenza
Psicosociale

Makoto Shinozaki (selection):
2012 L'Archivio a Oriente (m/f)
2010 Tokyojima
2002 Asakusa Kid
2000 Not Forgotten
1995 Okaeri

Wang Xiaoshuai (selection):
2012 L'Archivio a Oriente (m/f)
2007 Zuo you
2005 Qing hong
2001 Shiqi sui de dan che
1999 Biandan, guniang

PRODUCTION & WORLD SALES

Associazione Culturale Mnemosyne
+39 639388386
asiaticafilmediale@hotmail.com

COPRODUCTION

Cinecittà Luce SpA
Luciano Sovena
l.sovena@cinecittaluce.it
+39 6722861

VICTOR KOSSAKOVSKY

iVIVAN LAS ANTIPODAS!

GERMANY | NETHERLANDS | ARGENTINA | CHILE | 2011 | 104' | HD

ENGLISH | RUSSIAN | SPANISH

SWISS PREMIERE

**PHOTOGRAPHY**

Victor Kossakovsky

SOUND

Guido Beremblum

EDITOR

Victor Kossakovsky

MUSIC

Alexander Popov

FILMOGRAPHY

2011 iVivan las Antipodas!
 2006 Svyato (sf)
 2003 Tishe!
 2000 I Loved You
 1998 Pavel and Lyalya (sf)
 1997 Wednesday 19.7.1961
 1992 The Belovs
 1989 Losev

PRODUCTION

ma.ja.de. filmproduktion
 Heino Deckert
 leipzig@majade.de
 +49 3419839696

WORLD SALES

Deckert Distribution
 Heino Deckert
 info@deckert-distribution.com
 +49 3412156638

Le monde vu à travers ses antipodes. Un pont sur un ruisseau inconnu en Argentine rime avec un grand viaduc dans la ville de Shanghai, une cabane dans la brousse africaine répond à une maison assiégée par la lave à Hawaï... En trouvant des similitudes inattendues entre des endroits si éloignés, Victor Kossakovsky fait part de son singulier voyage autour du monde. Si les aventures humaines, leur rapport à la société ou les retombées politiques sont absentes du film, c'est que le regard du documentariste russe se concentre sur les questions esthétiques. Comment traduire la beauté du monde sans la rendre opaque à nos yeux? Comment passer de l'humain à l'inorganique sans changer de registre? Dans quelle mesure le cinéma est-il encore un outil d'analyse du monde?

Dans une sorte de valse qui renverse et rapproche les points opposés de notre planète, Kossakovsky retrouve quelques grands moments de l'histoire du cinéma (de Poudovkine à Chaplin) et parvient – à l'ère de Google Earth – à exprimer toute la grandeur de notre présence au monde.

CARLO CHATRIAN

Die Welt im Spiegel ihrer Antipoden. Eine Brücke über ein Bächlein irgendwo in Argentinien und ein grosser Viadukt in Schanghai, eine Hütte im afrikanischen Busch und ein von Lavaströmen bedrohtes Haus auf Hawaii... Victor Kossakovsky findet den gemeinsamen Nenner weit von einander entfernter Orte, um seine einzigartige Weltreise zu erzählen. Erlebnisse von Menschen, ihr Bezug zur Gesellschaft oder politische Nachwehen fehlen, da dieser russische Dokumentarfilmer seinen Blick konsequent auf ästhetische Fragen richtet. Wie lässt sich die Schönheit der Welt wiedergeben, ohne sie für uns zu trüben? Wie gestaltet man einen Übergang vom Menschlichen zum Anorganischen, ohne die Tonart zu wechseln? Inwieweit kann der Film heute die Welt noch analysieren?

In einer Art Walzer dreht und wendet Kossakovsky die Gegensätze unserer Welt, er findet zu einigen Höhepunkten der Filmgeschichte (von Pudowkin bis Chaplin) zurück und schafft es – im Zeitalter von Google Earth – unsere weltliche Präsenz in ihrer ganzen Grösse zu zeigen.

CARLO CHATRIAN

Übersetzung BMP Translations

The world seen from opposite extremes. A bridge over an unknown stream in Argentina rhymes with a great viaduct in the city of Shanghai; a hut in the African bush corresponds to a house besieged by lava in Hawaii... Finding unexpected similarities between such distant places, Victor Kossakovsky takes us on his unusual world tour. If human adventures, their social effects and political consequences have no part in the film, it is because the Russian filmmaker concentrates on aesthetic matters. How to convey the beauty of the world without making it opaque? How to move from the human to the inorganic without changing register? To what extent is cinema still a tool for analysing the world? In a waltz comparing and contrasting diametrically opposed points on the Earth's surface, Kossakovsky revisits some great moments in the history of cinema (from Pudovkin to Chaplin) and manages – in the age of Google Earth – to express all the grandeur of our presence in the world.

CARLO CHATRIAN

Translation BMP Translations



SIGNS & VIBRATIONS

Filmer la musique signifie-t-il faire un film sur la musique ? Dans le langage usuel, même pratiqué par des gens du métier, on fait du sur. Sur un artiste, un événement, une histoire passée ou présente, même sur les droits de l'homme, sur les revendications des femmes islamiques ou encore sur le monde de la finance. Et il est vrai que bon nombre de film pratiquent le sur, restant désespérément à la surface des êtres et des phénomènes. Le tout venant audiovisuel pratique ce sur-fing.

Dans un lieu d'enseignement tel le Département Cinéma/cinéma du réel de la HEAD Genève, il convient d'inventer les premiers gestes à partir desquelles un point de vue puisse être élaboré, condition essentielle à la rencontre avec l'autre. Ce qui fut donné comme condition première : que les films de cet Atelier « Filmer la musique » témoignent de leurs rapports avec, autour, dans, parmi les musiques.

Avec Nicolas Humbert, cinéaste suisse et allemand, qui possède ces belles qualités d'approche et d'approfondissement des territoires qui l'intéressent – que l'on pense au mythique *Step Across the Border*, dont le personnage principal est précisément un musicien, Fred Frith, et à *Middle of the Moment* – ainsi qu'avec Michel Favre, cinéaste

chargé d'enseignement au Département Cinéma, dont le dernier film, *si près si loin*, est en sélection VdR 2012, les étudiants ont été conduits à s'intéresser en toute indépendance à des musiques et à concevoir de courts récits inspirés. Voici : *A Tammurra* – dans les ruines d'une culture disparue, la mélodie d'une voix donne au rythme d'un tambourin endiablé la dimension d'une mémoire vive.

Avec l'accord des hommes – c'est dans les gestes quotidiens sur un alpage que s'enracine le chant solitaire de l'homme, qui se démultiplie en des échos archaïques.

Galaxie gramophone – c'est la musique qui est le fil rouge de ce dialogue entre père et fille, qui trace le parcours d'une vie, d'un amour, d'une tendresse, que quelques notes de guitare donnent en partage.

Lamento della ninfa – la beauté d'une voix dans le vacarme d'une pluie battante dans une forêt, avant que n'advienne le soleil, un lamento d'amour et de sensualité.

Musica in pillole – à bicyclette, dans la nuit de la ville et du malheur d'une séparation amoureuse défilent les mots de chansons de variétés bourrées de vérités toutes faites.

Le rideau – l'ordre d'une maison de maître, toutes horloges réglées, est à

la merci d'un formidable désordre tonitruant fait de stridences parfaitement électro-acoustique.

Signs & Vibrations – le concert le plus improbable pour les entendants, qui s'adresse à des malentendants – et pourtant, la musique advient spectaculairement, tous les dialogues sont rendus possibles.

Le souffleur de verre – des bouteilles de verre sont les instruments d'une symphonie dans un environnement industriel, qui lui donnent corps et âme.

JEAN PERRET

Responsable Département
Cinéma/cinéma du réel de la HEAD
Genève

FILMER LA MUSIQUE

8 COURTS MÉTRAGES DES ÉTUDIANTS DU DÉPARTEMENT
CINÉMA / CINÉMA DU RÉEL HEAD GENÈVE

SWITZERLAND | 2011 | 59' | DV | FRENCH | ITALIAN

LE BRUNCH DE LA HEAD

A TAMMURRA

Lorenzo Di Ciaccia, Switzerland,
2011, 7', DV

AVEC L'ACCORD DES HOMMES

Gabriel Dutrait, Switzerland,
2011, 7', DV

GALAXIE GRAMOPHONE

Camille de Pietro, Switzerland,
2011, 7', DV

LAMENTO DELLA NINFA

Gérard Bochaton, Switzerland,
2011, 7', DV

MUSICA IN PILLOLE

Morena Henke, Switzerland,
2011, 7', DV

LE RIDEAU

Simon Morard, Switzerland,
2011, 7', DV

SIGNS & VIBRATIONS

Nalia Giovanoli, Switzerland,
2011, 7', DV

LE SOUFFLEUR DE VERRE

Matthias Staub, Switzerland,
2011, 8', DV

PRODUCTION

HEAD
Contact: Guillaume Favre
guillaume.favre@hesge.ch
+41 223885889
www.head.hesge.ch

MUSIK FILMEN

8 KURZFILME DER STUDENTINNEN DES DÉPARTEMENT
CINÉMA / CINÉMA DU RÉEL – HEAD GENÈVE

SWITZERLAND | 2011 | 59' | DV | FRENCH | ITALIAN

LE BRUNCH DE LA HEAD

A TAMMURRA

Lorenzo Di Ciaccia, Switzerland,
2011, 7', DV

AVEC L'ACCORD DES HOMMES

Gabriel Dutrait, Switzerland,
2011, 7', DV

GALAXIE GRAMOPHONE

Camille de Pietro, Switzerland,
2011, 7', DV

LAMENTO DELLA NINFA

Gérard Bochaton, Switzerland,
2011, 7', DV

MUSICA IN PILLOLE

Morena Henke, Switzerland,
2011, 7', DV

LE RIDEAU

Simon Morard, Switzerland,
2011, 7', DV

SIGNS & VIBRATIONS

Nalia Giovanoli, Switzerland,
2011, 7', DV

LE SOUFFLEUR DE VERRE

Matthias Staub, Switzerland,
2011, 8', DV

PRODUCTION

HEAD
Contact: Guillaume Favre
guillaume.favre@hesge.ch
+41 223885889
www.head.hesge.ch



LE SOUFFLEUR DE VERRE

Musik filmen in Musikfilmen? Die gängige, auch bei Fachleuten übliche, Redewendung lautet: Man macht einen Film über ein Thema. Über einen Künstler, ein Ereignis, eine ältere oder aktuelle Story, gar über die Menschenrechte, die Forderungen der islamischen Frauen oder die Finanzwelt. Nicht wenige Filme begnügen sich mit einer Über-Perspektive und vermeiden systematisch jeglichen Tiefgang. Hinz und Kunz geben sich als audiovisuelle Überflieger.

An Ausbildungsstätten wie dem Département Cinéma/cinéma du réel der HEAD Genève sind grundlegende Ansätze zu entwickeln, die sich zur Vermittlung eines Standpunktes eignen. Nur so sind Begegnungen mit dem Anderen möglich. So lautete auch die Ausgangsbedingung: Im Workshop «Musik filmen» sollen die Bezüge mit der Musik, um sie, in ihr und in den Zwischenbereichen aufgezeigt werden.

Der schweizerisch-deutsche Filmer Nicolas Humbert mit seinen beeindruckenden, tiefgreifenden Annäherungen an seine Interessensgebiete – etwa im mythischen *Step Across the Border* zum Musiker Fred Frith oder in *Middle of the Moment* – und Michel Favre, Cineast und Lehrbeauftragter am Département Cinéma, dessen jüngster Film

si près si loin in der Auswahl von VdR 2012 steht, haben die StudentInnen auf ihrem unabhängigen Weg zur Musik und zu kurzen, inspirierten Berichten begleitet. Hier die Ergebnisse:

A Tammurra – in den Ruinen einer verschwundenen Kultur verweben sich das Auf und Ab einer Stimme und der frenetische Rhythmus eines Tamburins zu einer lebendigen Erinnerung.

Avec l'accord des hommes – ein Solo erhebt sich aus dem Tagewerk auf einer Alp und ruft archaische Echos hervor.

Galaxie Gramophone – Musik prägt den Vater-Tochter-Dialog über ein Leben, eine Liebe, eine Zärtlichkeit, vermittelt durch sparsame Gitarrenakkorde.

Lamento della ninfa – die Schönheit einer Stimme im prasselnden Waldregen vor dem Durchbruch der Sonne; ein Lamento der Liebe und Sinnlichkeit.

Musica in pillole – unglücklich verliebt, nachts auf dem Velo in der Stadt – und aus den Clubs strömt ein banaler Song nach dem anderen.

Le rideau – in einem wie ein Uhrwerk funktionierenden Herrenhaus bricht das perfekte elektro-akustische Chaos aus.

Signs & Vibrations – ein für Hörende unvorstellbares Konzert für ein hörbehindertes Publikum – dennoch ergeben sich spektakuläre Dialoge durch Musik.

Le Souffleur de verre – ein Industriebauwerk lebt durch eine Glasflaschen-Symphonie an Leib und Seele auf.

JEAN PERRET

Leiter Département Cinéma / cinéma du réel der HEAD Genève



LAMENTO DELLA NINFA

FILMING MUSIC

8 SHORT FILMS BY STUDENTS OF THE CINEMA DEPARTMENT /
CINÉMA DU RÉEL – HEAD, GENEVA

SWITZERLAND | 2011 | 59' | DV | FRENCH | ITALIAN

Does “filming music” mean making a film “on” music? In current parlance, even within the industry, you make a film on a topic. On an artist, an event, a story past or present, even on human rights, the emancipation of Muslim women or the world of finance. It is true that a large number of films are on a topic, failing to penetrate far beneath the surface of people and phenomena. This superficiality is a common defect in filmmaking. In a teaching institution such as the Cinema Department/Cinéma du Réel of the HEAD in Geneva, we need to lay the foundations from which a point of view can be developed – an essential precondition for encountering Otherness. So the first condition we laid down for the films in this “Filmer la musique” workshop was that they must bear witness to a relationship with, around, in and among different forms of music.

With Nicolas Humbert, a Swiss and German filmmaker, who has a great talent for approaching and investigating the areas of interest to him (think of the legendary *Step Across the Border*, the main character of which is a musician, Fred Frith; and *Middle of the Moment*); and Michel Favre, a filmmaker teaching at the Cinema Department (his latest film, *si près si loin*, has been selected

for VdR 2012), the students, working quite independently, were induced to take an interest in music and to create some inspired short stories. Here are the results:

A Tammurra – a voice chanting to the furious rhythm of a tambourine brings a vanished culture back to life.

Avec l'accord des hommes – the lonely singing of a man performing his daily tasks on a mountain pasture sets off a whole series of archaic echoes.

Galaxie gramophone – music is the thread running through this dialogue between father and daughter, tracing the course of a life, a love affair, the tenderness evoked by the notes of a guitar.

Lamento della ninfa – the beauty of a voice in a rain-soaked forest, before the sun makes its reappearance, a sensual lament for a lost love.

Musica in pillole – a lovesick girl cycles round the town at night, with the words of pop songs spouting ready-made truths in the background.

Le rideau – the order of a mansion, where all the clocks are perfectly adjusted, is devastated by the brutal irruption of strident electro-acoustic chaos.

Signs & Vibrations – a most improbable concert performed for the hard-of-hearing, and yet the music is spectacularly

communicated, making all kinds of dialogue possible.

Le souffleur de verre – glass bottles perform a symphony in an industrial environment, giving it life and soul.

JEAN PERRET

Head of the Cinema Department /
Cinéma du Réel, HEAD, Geneva

Translation BMP Translations

LE BRUNCH DE LA HEAD

A TAMMURRA

Lorenzo Di Ciaccia, Switzerland,
2011, 7', DV

AVEC L'ACCORD DES HOMMES

Gabriel Dutrait, Switzerland,
2011, 7', DV

GALAXIE GRAMOPHONE

Camille de Pietro, Switzerland,
2011, 7', DV

LAMENTO DELLA NINFA

Gérard Bochaton, Switzerland,
2011, 7', DV

MUSICA IN PILLOLE

Morena Henke, Switzerland,
2011, 7', DV

LE RIDEAU

Simon Morard, Switzerland,
2011, 7', DV

SIGNS & VIBRATIONS

Nalia Giovanoli, Switzerland,
2011, 7', DV

LE SOUFFLEUR DE VERRE

Matthias Staub, Switzerland,
2011, 8', DV

PRODUCTION

HEAD
Contact: Guillaume Favre
guillaume.favre@hesge.ch
+41 223885889
www.head.hesge.ch

LA FAUTE À ROUSSEAU

UNE COLLECTION DE FILMS COURTS

BARBARE ET SAUVAGES

Daniel Schweizer, 5'50"

C'EST-À-DIRE

Elodie Pong, 4'21"

CANAILLE!

Thomas Ammann, 4'50

CET ÉTRANGER

Gérard Bochaton, 4'27

CHEZ NOUS

Damien Gubler, 5'20

COSMÉTIQUE MASCULINE

Mathilde Manderscheid, 5'21"

DANS MA PEAU OU LES PRINCIPES SECRETS

Riccardo Bernasconi,
Francesca Reverdito, 5'39"

DE L'ORIGINE DES LANGUES

Nicolas Philibert, 4'34"

DÉTOUR

Olga Baillif, 5'50"

DISSONANCE

Nalia Giovanoli, 5'

EMILE DE 1 À 5

Lionel Baier, 4'39"

EMILE!

Maria Gans, 3'03"

GOAL

Fulvio Bernasconi, 6'18"

HÉLÈNE ET PAUL

Chantal Michel, 3'55"

C'est avec le cinéaste genevois Pierre Maillard que le Département Cinéma / cinéma du réel de la Haute école d'art et de design – Genève et Rita Production ont engagé une aventure éditoriale exceptionnelle, qui consistait à inviter des étudiants comme des cinéastes confirmés à inventer de petites pièces uniques de cinéma. A la clé, une contrainte forte et une pleine liberté. Quatre minutes, pas plus – à quelques rares exceptions dues à des réalisateurs libertaires!, et l'interprétation en toute indépendance d'esprit des écrits de Jean-Jacques Rousseau.

Car c'est il y a trois cents ans, à Genève, le 28 juin 1712, que naquit le philosophe, écrivain, musicien, théoricien, polémiste, débatteur, promeneur solitaire et inventeur du récit à caractère éminemment autobiographique. Année anniversaire donc, pour prolonger le Siècle des Lumières et ses révolutions, dont Jean-Jacques Rousseau fut un des penseurs les plus incisifs, gardant racines dans le monde contemporain.

Des étudiants de Genève, Beyrouth, Toulouse, Stuttgart et Montréal ont réalisés des films, comme des cinéastes de Suisse, de France, d'Espagne, d'Allemagne, de Thaïlande, pour des propositions tournées en Europe, en Asie, dans la jungle amazonienne – et au bord du Lac Léman!



Tous les genres sont représentés parmi les différentes contributions, en couleurs et noir et blanc, des fictions avec force acteurs, des documentaires avec force animaux à plumes, des essais où se révèlent des audaces formidables, des choix insoupçonnés, des surprises toujours, avec dialogues et en silence, dans la mêlée de la vie quotidienne et au cœur de recueils méditatifs. Des citations de Rousseau ponctuent les films, qui sont des invitations à se consacrer à la lecture...

Remarquable, dans cette aventure éditoriale promise à une large diffusion internationale, est que les films des étudiants et des cinéastes confirmés ne se distinguent pas les uns des autres. Belle cohabitation en présence de Nicolas Philibert, Apichatpong Weerasethakul, Alan Sekula, Alain Tanner, Georges Schwizgebel (un film d'animation!), Lionel Baier, Michel Favre & Fabiana de Barros, Jacob Berger et de bien d'autres personnalités, toutes mobilisées à rendre à la lumière de ce jour les grandes lumières de l'esprit de Rousseau.

JEAN PERRET

Responsable Département Cinéma / cinéma du réel de la HEAD – Genève



HORS D'ATTEINTE

Das Département Cinéma / cinéma du réel der Haute école d'art et de design – Genf und Rita Production haben sich mit dem Genfer Filmer Pierre Maillard auf ein aussergewöhnliches editorisches Abenteuer eingelassen: StudentInnen und gestandene RegisseurInnen wurden eingeladen, einzigartige Kurzbeiträge zu schaffen. Unter einer harten Einschränkung und mit einem grossen Freiraum. Vier Minuten und keine Minute länger – mit einigen seltenen Ausnahmen libertärer Filmer! – und eine völlig ungebundene Interpretation der Schriften von Jean-Jacques Rousseau.

Der Philosoph, Schriftsteller, Musiker, Theoretiker, Polemiker, einsame Spaziergänger und Erfinder des Genres autobiographisch geprägter Erzählungen wurde nämlich vor 300 Jahren, am 28. Juni 1712, in Genf geboren. In diesem Jubiläumsjahr setzt sich somit die Aufklärung – zu deren radikalsten, auch in der Moderne verwurzelten Denkern Rousseau zählt – mit ihren Revolutionen fort.

StudentInnen aus Genf, Beirut, Toulouse, Stuttgart und Montréal sowie RegisseurInnen aus der Schweiz, Frankreich, Spanien, Deutschland und Thailand haben in Europa, Asien und dem Amazonasdschungel – sowie am Ufer des Genfersees! – Filme gedreht.

Über die verschiedene farbige und schwarz-weiße Beiträge aus allen Sparten, mit vielen Profis besetzte Spielfilme, mit viel Federvieh besetzte Dokumentarfilme, beeindruckend gewagte Essays, unerwartete Entscheidungen, Überraschungen als Grundsatz, Ton- und Stummfilme aus dem prallen Leben oder meditativer Andacht sind vertreten. Rousseau-Zitate geben den Takt an und laden ein, die Bücher zur Hand zu nehmen...

Interessanterweise lassen sich die Filme der StudentInnen und der Profis in diesem editorischen Abenteuer und seiner geplanten internationalen Übertragung nicht voneinander unterscheiden. Eine gelungene Zusammenarbeit von Nicolas Philibert, Apichatpong Weerasethakul, Alan Sekula, Alain Tanner, Georges Schwizgebel (Trickfilm!), Lionel Baier, Michel Favre und Fabiana de Barros, Jacob Berger sowie vielen anderen, die sich der Aufklärung über den Aufklärer Rousseau verschrieben haben.

JEAN PERRET

Leiter Département Cinéma / cinéma du réel der HEAD Genf

LA FAUTE À ROUSSEAU

EINE KURZFILMREIHE

HORS D'ATTEINTE

Mirjam Landolt, 4'08"

KETTE

Natascha Werner, Monika Kostrzewa, Svenja Matthes, Eva Dürholt, 4'20"

L'HOMME EST-IL BON?

Basil da Cunha, 6'04"

LE BILBOQUET

Noël Tortajada, 4'30"

LE DON DES LARMES

Manuel Polls, 6'15"

LE NETTOYEUR

Morena Henke, 4'58"

LEÇON DE MATHÉMATIQUE

Jacob Berger, 5'24"

MAMAN

Kevin Haefelin, 4'44"

NOS RÊVES VOS CAUCHEMARS

Felipe Monroy, 4'31"

NOUS TROIS

Francis Reusser, 5'10"

POT-AU-FEU

Aline Lakatos, 3'31"

QUESTO È MIO

Erik Bernasconi, 6'08"

ROUSSEAU CHEZ ALAIN TANNER (JONAS)

Alain Tanner, 4'29"

SAUDADE

Fabiana de Barros, Michel Favre, 5'20"

LA FAUTE A ROUSSEAU

A COLLECTION OF SHORT FILMS

SAXIFRAGES

Séverine Barde, 4'37"

SIMPLES

Ophélie Couture, 5'13"

STEPHAN KUBICZEK

Albert Warth, Lukas Thiele,
Paul Mayer, Johannes Riede,
5'30"

UN ONCLE D'AMÉRIQUE

Anna Luif, 5'02"

VOL AU PANTHÉON

Maryam Goormaghtigh,
6'30"

WALKER

Louise Gillard, 3'47"

CONTACT

Rita Productions
+41 227751550
www.ritaproductions.com



CANAILLE!

The Cinema Department / Cinéma du Réel of the Geneva University of Art and Design (HEAD) and Rita Productions, working with Geneva-based filmmaker Pierre Maillard, have taken the unusual and adventurous step of inviting students and experienced directors to create some short one-off films. One tough condition (a time limit of four minutes, with a few rare exceptions for libertarians!); otherwise, complete freedom to interpret the writings of Jean-Jacques Rousseau.

It was 300 years ago on 28 June 1712 that the great philosopher, writer, musician, theoretician, polemicist, debater, solitary walker and inventor of the autobiographical tale was born in Geneva. A good opportunity, then, to extend the period of the Enlightenment and its revolutions, of which J-J. Rousseau was one of the guiding spirits, while remaining firmly rooted in the contemporary world. Students from Geneva, Beirut, Toulouse, Stuttgart and Montreal have directed films, as have filmmakers from Switzerland, France, Spain, Germany and Thailand, shooting them in Europe, Asia and the Amazonian jungle... as well as on the shores of Lake Geneva!

All genres are represented among the different contributions: films in colour and in black and white, fictional pieces with large casts, documentaries featuring gorgeous birds, essays of great

boldness, plenty of surprises, with and without dialogue, set in the hurly-burly of daily life and in places of contemplative meditation. Quotations from Rousseau's works abound, encouraging us to do some reading...

A remarkable thing about this experiment, certain to have international repercussions, is that there is no clear distinction between the films made by students and those produced by established directors. The newcomers happily rub shoulders with the likes of Nicolas Philibert, Apichatpong Weerasethakul, Alan Sekula, Alain Tanner, Georges Schwizgebel (an animation!), Lionel Baier, Michel Favre & Fabiana de Barros, Jacob Berger and many other star directors, all eager to elucidate the luminous ideas conceived in the fertile mind of Jean-Jacques Rousseau.

JEAN PERRET

Head of the Cinema Department /
Cinéma du Réel, HEAD, Geneva
Translation BMP Translations



Projections du réel

LUMENS
AUDIOVISUAL SOLUTIONS



LUMENS8 - RUE DES SABLIERES 14 - 1217 MEYRIN - SUISSE / T +41 22 341 40 90 / F +41 22 545 78 33 / WWW.LUMENS8.CH

The promotion agency for Swiss filmmaking | Zurich/Geneva

SWISSFILMS

moving movies

www.swissfilms.ch



CPH:DOX

7-9 NOV
CPH:FORUM

*

COPENHAGEN
INTERNATIONAL
DOCUMENTARY
FILM FESTIVAL

1-11
NOV
2012

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Lesen Sie Kino?
www.filmbulletin.ch

<p>8.10 Filmbulletin Kinofestspiele Zürich</p> <p>Strom Design Regie: Luc Courfard Schweiz</p>	<p>1.11 Filmbulletin Kino in Augenhöhe</p> <p>Clay Regie: Jérémy Despland Schweiz</p>	<p>Filmbulletin Kino in Augenhöhe</p> <p>KinoMagier Regie: Martin Scorsese USA</p>	<p>5.11 Filmbulletin Kino in Augenhöhe</p> <p>Californian Dreams Regie: Wim Wenders Deutschland</p>	<p>7.11 Filmbulletin Kino in Augenhöhe</p> <p>Eloise und Viktorias Kino und Psychoanalyse Regie: Michael Haneke Österreich</p>
---	---	--	---	---

*art*ensuite

Schweizer Kunstmagazin
www.artensuite.ch



L'Hebdo, partenaire
du Festival *Visions du Réel*,
vous souhaite d'agréables projections
et vous donne rendez-vous
tous les jeudis.



L'HEBDO, SES ÉDITIONS RÉGIONALES ET SES HORS-SÉRIES
WWW.HEBDO.CH • 0848 48 48 02 (TARIF NORMAL)

L'Hebdo
Bon pour la tête

65°

Festival del film Locarno

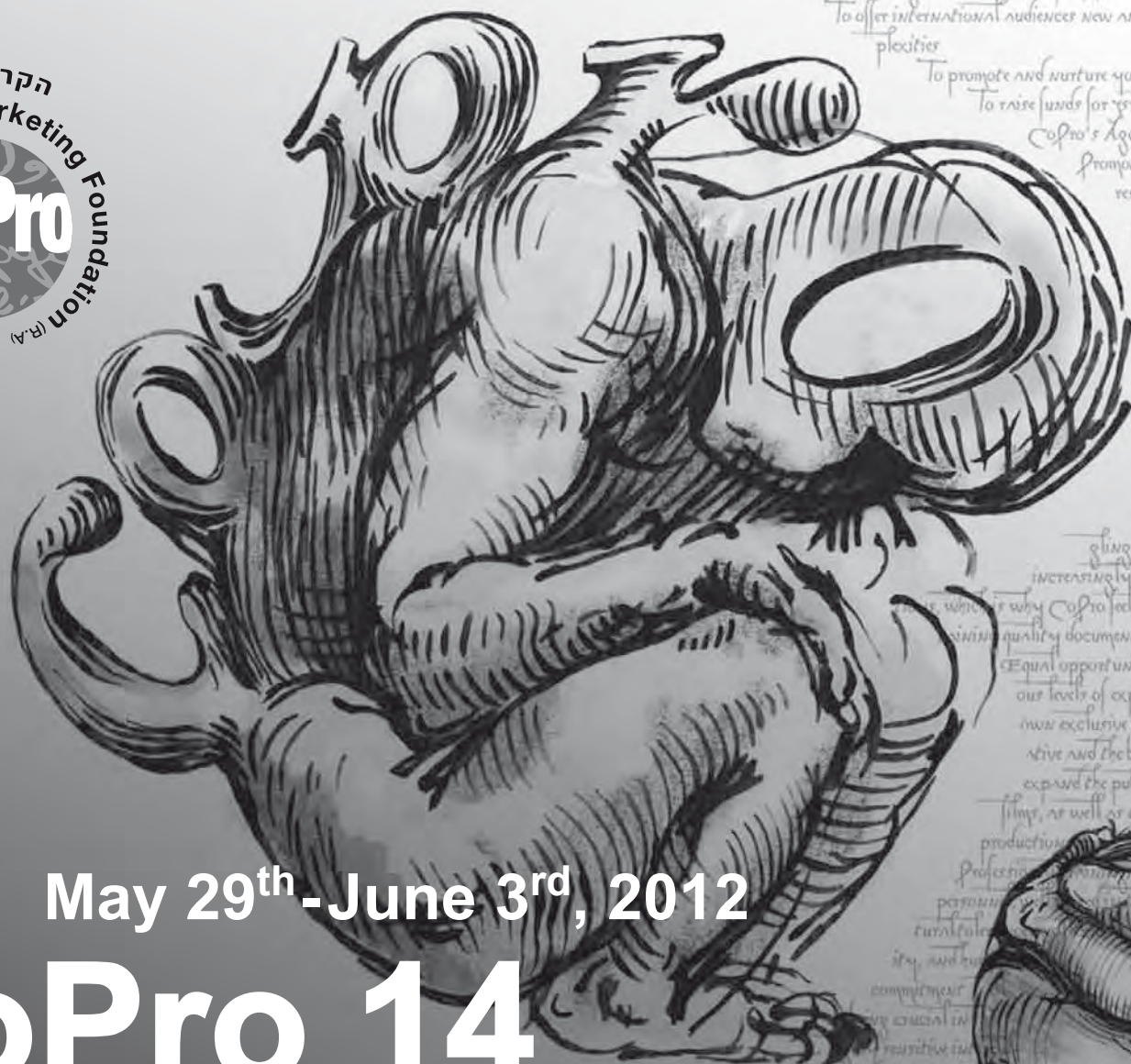
1-11 | 8 | 2012



Main sponsors:



www.pardo.ch



To offer international audiences new and interesting insight into the Israeli market
To promote and nurture young talented Israeli Arab and Jewish filmmakers
To raise funds for Israeli-foreign co-productions.
CoPro's Agenda includes the following principles:
Promoting minorities - At CoPro we are a resource, information and avenues of cooperation for independent filmmakers, industry professionals and artists.
We are committed to the idea that films are important as a power source for all walks of our society.
Supporting independent creative governmental and non-profit organizations increasing its important role in the tip between rich and poor is ever-tion is the order of the day, media organizations to survive and public broadcasting is increasingly harder to produce local documentaries.
Why CoPro feels responsible and is committed to supporting the quality of documentary filmmaking in Israel.
Equal opportunities - CoPro provides independent filmmakers with our level of experience and expertise, assisting them in their own exclusive viewpoints, and facilitating interaction with the media and the business communities. In addition, CoPro expands the public's knowledge and educates it on independent films, as well as encourage multifaceted, qualitative independent production.
Professionalism - CoPro is a professional, competent, person-oriented organization that is committed to the highest standards of quality and transparency in its operations.
CoPro is a non-profit organization.
CoPro is a non-profit organization.



May 29th - June 3rd, 2012

CoPro 14

The Israel Documentary Screen Market

Don't Miss It! www.copro.co.il

CoPro-Documentary Marketing Foundation (R.A.), P.O.B 14581, Tel-Aviv 61143, Israel

Tel: 972.3.6850315 Fax: 972-3-6869248



Diagonale

2012

Festival of Austrian Film
Austria, Graz, March 20–25



Tickets & programme from March 14th at Kunsthaus Graz, Café Promenade, on www.diagonale.at and on the Infoline 0800 664 080
from March 21st at the festival cinemas / www.diagonale.at

55

29.10.—4.11.
2012

DOK

LEIPZIG

*The HeART —
— of Documentary*



INTERNATIONAL LEIPZIG FESTIVAL FOR
DOCUMENTARY AND ANIMATED FILM
DOK FESTIVAL & DOK INDUSTRY / WWW.DOK-LEIPZIG.DE

Member of
**DOC
ALLIANCE**

With the support of
the MEDIA Programme
of the European Union









Festivals On Demand
for Film Professionals
World Wide

FESTIVAL SCOPE

www.festivalscope.com

MEDIA  EDIA®   



FIDMARSEILLE

23RD EDITION / 4 - 9 JULY 2012

150 films screened - international, french and first films competitions - world and international premieres - parallel screens - retrospectives - exhibitions - concerts
call for entries : december 1st, 2011 - deadline : march 18th, 2012

FIDLab coproduction platform 4RD EDITION / 5 - 6 JULY 2012

10 international projects selected - public presentations and professional meetings with producers,distributors and international programmers

www.fidmarseille.org

Photo : David Sauveur / Agence Yu

www.film-documentaire.fr

Destiné aux professionnels et au public, www.film-documentaire.fr est un outil d'intérêt général au service du film documentaire. Non commercial, ce site de référence est indépendant des médias.

Le cœur du site est sa perspective encyclopédique grâce à sa base de données de films francophones, d'auteurs et de producteurs, développée en partenariat avec plusieurs institutions dont la BNF, la BPI, le CNC, l'INA, la Maison du documentaire (Lussas), la PROCIREP, le RED, la SACEM, la SCAM, Vidéadoc. Il comprend de nombreuses fonctions complémentaires : recherches thématiques, annuaire des festivals, annuaire des professionnels, centralisation de publications, d'articles, de sites liés, etc.

Film-documentaire.fr conjugue documentation, information et diffusion. Une de ses missions est d'offrir un espace permanent d'actualité sur le genre documentaire, notamment grâce à sa lettre bimensuelle publiée par son équipe permanente.

CNC

PROCIREP

sacem

Scam*

© La culture est une
la copie privée

Bringing the
best new
documentaries
from Germany
to the world...



Scan to visit www.german-films.de!

german
●●● films

23—28/10 2012

16. Ji hlava International Documentary Film Festival

Ji hlava

Ji hlava
International
Documentary
Film Festival



www.dokument-festival.cz

40 000 VIEWERS

11 COMPETITIONS

FUN WITH NO MARKET STRESS

**RETRO&EXIBITION
OF HARUN FAROCKI**

**IDENTITY OF AN ARTIST
- MEETING WITH
CHARLOTTE RAMPLING**

**MASTERCLASS WITH
MICHAEL GLAWOGGER
AND WOLFGANG THALER**

9 PLANETE+
DOC

CPH:DOX COPENHAGEN
DOK LEIPZIG
IDFF JIHLAVA
PLANETE DOC REVIEW WARSAW
VISIONS DU RÉEL NYON

DOC
ALLIANCE

9. PLANETE+ DOC FILM FESTIVAL
MAY 11-20 2012, WARSAW AND 16 CITIES IN POLAND

www.planetedocff.pl

info@planetedocff.pl

26 - 29 JUNE 2012 / LA ROCHELLE

SUNNY SIDE #23

WWW.SUNNYSIDEOFTHEDOC.COM

RESISTANCES

SUPPORT THE POWER OF DOCUMENTARY

SPECIALIST FACTUAL / FOUNDATIONS & ALTERNATIVE FUNDING
THE NEW CHINESE DOCUMENTARY MARKET
MIDDLE-EAST, A BOOMING AREA
GERMANY AND EUROPEAN CROSSING BORDERS CO-PRODUCTIONS

**Sunny
Side**
of the Doc



La Côte



Journal



Le contenu en ligne



E-paper



Application iPad



Rejoignez



ABOpremium



Découvrez nos offres d'abonnements
dès Fr. 35.- par mois sur www.lacote.ch

www.DAFilms.com



YOUR ONLINE DOCUMENTARY CINEMA

Permanent online access to outstanding documentaries selected by the six partner festivals //
Over 600 films to stream or download // Up to 20 new films every month // Submit your own film online

DOC ALLIANCE

FINANCIAL PARTNERS

CPH:DOX*

DOX
LEIPZIG



Ji
hlava
International
Documentary
Film Festival



VISIONS
DU RÉEL

MEDIA
EUROPE LOVES CINEMA

MINISTRY OF CULTURE
CZECH REPUBLIC





DOCUMENTAIRE

www.tv5monde.com

Avec près de **300 documentaires** diffusés sur ses **9 antennes**, pour la plupart inédits et sous-titrés en **10 langues** et un service VOD documentaires sur son site accessible mondialement, TV5MONDE est une fenêtre ouverte sur le documentaire francophone partout dans le monde.

*With close to **300 documentaries** - most of which are new and are sub-titled in **ten languages** - broadcast across its **nine channels** and a documentary VOD service which is globally accessible from its site, TV5MONDE is an open window to French-speaking documentaries all over the world.*

**UN MONDE, DES MONDES,
TV5MONDE**

P. INC.

ANONNCE SRO KUNDIG INSERTION PAR EUX

48^{es} Journées de Soleure

24. – 31.01.2013

www.journeesdesoleure.ch

LA POSTE 


SwissLife

SRG SSR

N.a.l. C.r. S.I.C!

k.

k.

Nous **aimons** le **cinéma réel**.

Surtout le court!

16. Internationale Kurzfilmtage
Winterthur, 6.-11. November 2012
Submission Deadline: 31.7.2012,
www.kurzfilmtage.ch

 Zürcher
Kantonalbank
Partner

 TagesAnzeiger
Medienpartner

 SRG SSR



astrafilm festival

international festival of documentary film

15 - 21.10.2012th edition

sibiu / romania

www.astrafilm.ro



**26^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE FILMS DE FRIBOURG**

WWW.FIFF.CH

24-31.03.2012

**RENCONTRES
INTERNATIONALES
DU DOCUMENTAIRE
DE MONTRÉAL**

*MONTREAL INTERNATIONAL
DOCUMENTARY FESTIVAL*

7 > 18 NOV. 2012

**DOC CIRCUIT
MONTRÉAL
MARCHÉ DU
DOCUMENTAIRE**

*DOC CIRCUIT MONTREAL
DOCUMENTARY MARKETPLACE*

12 > 14 NOV. 2012

INSCRIPTIONS | *SUBMISSIONS*
AVRIL À JUIN | APRIL TO JUNE

RIDM.QC.CA

LÀ OÙ TOUTES LES HISTOIRES SE RENCONTRENT.

Sheffield
Doc/Fest

In association with
mediaguardian

June
13-17
2012

THE UK'S MOST IMPORTANT DOCUMENTARY
& DIGITAL MEDIA FESTIVAL

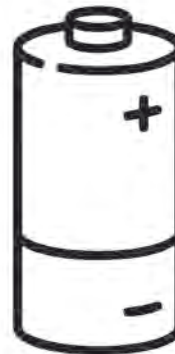
Register
Now...

For your all-access pass to
WORLD CLASS FILMS
SESSIONS
WORKSHOPS
MARKETPLACE
VIDEOTHEQUE
& FAMOUS PARTIES
at Sheffield Doc/Fest 2012

WWW.SHEFFDOCFEST.COM/REGISTRATION



Sheffield Documentary Festival



★
Market
Caravan
TV Focus
Silver Eye Award
Streaming

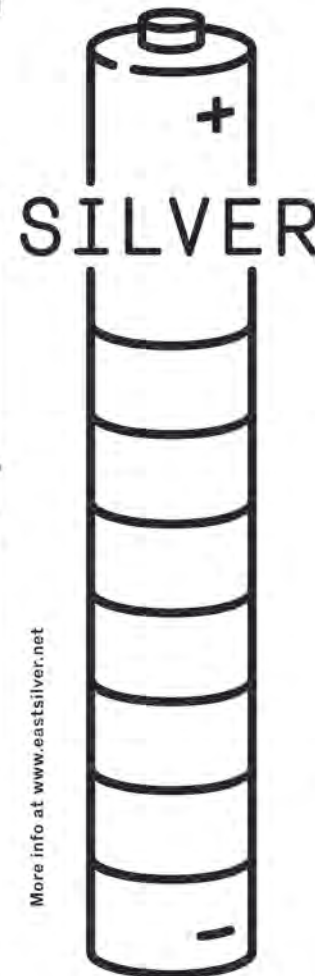
Next submission
deadline:
June 30, 2012

Jihlava
October 23 - 28, 2012

Prague
March, 2013



East European
Documentary Film
Market organized
by Institute of
Documentary Film
(IDF)



More info at www.eastsilver.net



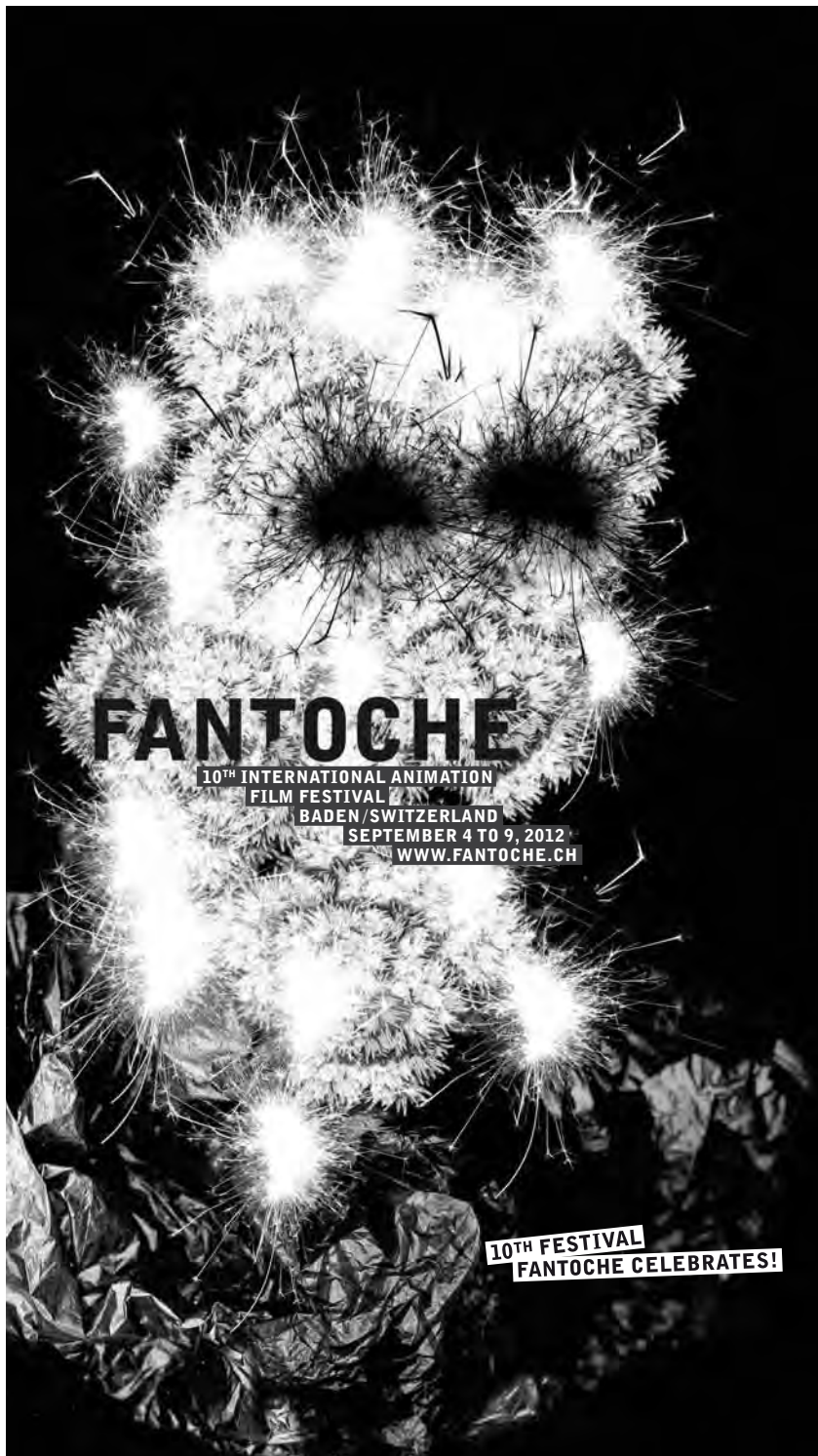
31. Mai –
3. Juni 2012

BERLIN
DOCUMENTARY
Forum 2

NEW PRACTICES ACROSS DISCIPLINES

HAUS
DER
KULTUREN
DER
WELT

www.berlindocumentaryforum.de





18 - 29 JULY 2012

DOCMONTEVIDEO

LATIN AMERICAN TV MEETING



TEATRO SOLIS

PITCHING - MEETINGS - WORKSHOP

NETWORKING IN LATIN AMERICA WWW.DOCMONTEVIDEO.COM



ORGANIZATION **DOCM**



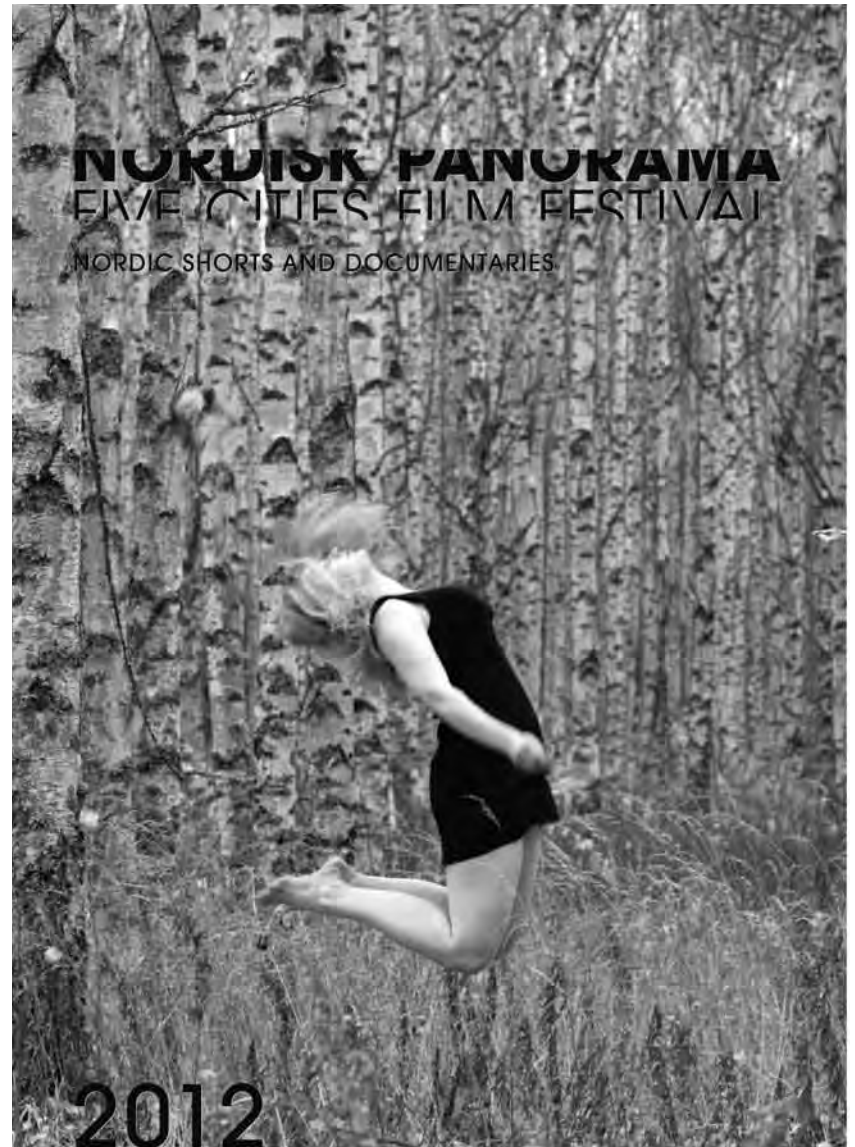
SPONSOR



TV PARTNERS



VENUE



NORDISK PANORAMA FIVE CITIES FILM FESTIVAL

NORDIC SHORTS AND DOCUMENTARIES

2012

OULU - FINLAND
21-26 SEPTEMBER
23RD EDITION

WWW.NORDISKPANORAMA.COM

OULU/MALMÖ/REYKJAVIK/BERGEN/AARHUS



POEM

PHOTOGRAPHY: ANNI KINNUNEN - WHAT GOES UP MUST COME DOWN - WWW.ANNIKINNUNEN.COM

LAUSANNE UNDERGROUND
FILM & MUSIC FESTIVAL

LUFF DOES TOKYO

27 APRIL – 6 MAY 2012, TOKYO

フィードバック東京

LUFF 2012: THE RETURN

17 – 21 OCTOBER 2012, LAUSANNE

WWW.LUFF.CH

docBuenosAires

un lieu d'opportunités pour votre documentaire



Foto: © Ignacio Leonidas

DOC ANDINO > Juin 2012

CINÉMA DOCUMENTAIRE FESTIVAL > Octobre 2012

FORUM CO-PRODUCTION INT. > 1-3 Décembre 2012

docBuenosAires



VENTANA SUR



INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



AMBASSADE DE FRANCE EN ARGENTINE

INSTITUT
FRANÇAIS

arte



COOPERATION REGIONALE
POUR LES PAYS ANDINS



www.docbsas.com.ar / info@docbsas.com.ar



Industry of Switzerland in Japan
スイス文化振興



prohelvetia

SWISSFILMS

CINEMATHEQUE SUISSE



Etat de Vaud

INDEX

INDEX PAR RÉALISATEUR

Omar Al Shamy	143	Peter Entell	45	Jukka Kärkkäinen	54
Hamed Alizadeh	87	Kevin Jerome Everson	162-197	Okuma Katsuya	73
Thomas Ammann	304	Charles Fairbanks	93	Gürcan Keltek	92
Karin Bachmann	151	Nadia Fares	248	Loghman Khaledi	79
Lionel Baier	304	Michel Favre	115, 305	Firouzeh Khosrovani	299
Olga Baillif	304	Magali Fouquet	145	Abbas Kiarostami	282, 287
Francesca Balbo	68	Radka Franczak	72	Carlos Klein	61
Fellipe Barbosa	129	Carina Freire	149	Lukasz Konopa	140
Séverine Barde	306	Jorge Furtado	278	Boro Kontic	262
Eric Baudelaire	290	Georges Gachot	113	Maya Kosa	67
Nedžad Begović	261	Maria Gans	304	Victor Kossakovsky	300
Jacob Berger	305	Daniel García	69	Pavel Kostomarov	51
Erik Bernasconi	305	Goutam Ghose	299	Monika Kostrzewa	305
Fulvio Bernasconi	248, 304	Louise Gillard	306	Daniel Kvitko	148
Riccardo Bernasconi	304	Giovanni Giommi	297	Eva La Cour	82
Gérard Bochaton	301, 304	Nalia Giovanoli	301, 304	Laura Laabs	90
Andrés Boero Madrid	88	Sabine Gisiger	250	Aline Lakatos	305
Łukasz Borowski	86	Lea Glob	147	Mirjam Landolt	305
David-Jan Broonsgeest	263	Jean-Luc Godard	277	Elisa Larvego	111
Nancy Buirski	134	Everardo González	124	Jakob Lass	155
Jorge Caballero	56	Maryam Goormaghtigh	306	Nejra Latic Hulusic	263
Lorenzo Castore	80	Jessica Gorter	44	Jérôme Le Maire	55
Antoine Cattin	51	Jacqueline Goss	59	Claudie Lévesque	97
Alessandra Celesia	78	Marko Grba Singh	144	Bénédicte Liénard	70
Joakim Chardonnens	96	Damien Gubler	304	Juan S. Lopez Maas	98
Adam Cohen	80	Kevin Haefelin	305	Marie Losier	284
Rolando Colla	108	Clarisse Hahn	100	Carmen Losmann	292
Ophélie Couture	306	Thomas Harlan	286	Anna Luif	306
Christophe Cupelin	121	Blaise Harrison	296	Marcelo Machado	136
Sergio Da Costa	67	Jon Haukeland	131	Timur Makarevic	264
Basil da Cunha	305	Elena Hazanov	114	Mathilde Manderscheid	304
Christian Davi	248	Ali Hazara	150	Patrick Marnham	133
Fabiana de Barros	305	Thomas Heise	50	Svenja Matthes	305
Camille de Pietro	301	Morena Henke	301, 305	Paul Mayer	306
Jeanne Delafosse	122	Carlo Shalom Hintermann	58	Stewart McAllister	280
Pippo Delbono	120	Eileen Hofer	106	Aurelio Medina	69
Arnaud des Pallières	198-225	Ina Holmqvist	158	Namir Abdel Messeh	128
Lorenzo di Ciaccia	301	Marius Iacob	66	Chantal Michel	304
Irène Dionisio	76	Louise Jaillette	77	Barbara Miller	110
Alen Drljevic	260	Toomas Järvet	102	Damien Monnier	57
Eve Duchemin	75	Humphrey Jennings	276, 280, 281	Felipe Monroy	305
Eva Dürholt	305	Mary Jimenez	74	Bruno Moraes Cabral	101
Gabriel Dutrait	301	Rachel Leah Jones	53	Simon Morard	301
Pary El-Qalqili	132	Namik Kabil	265	Pierre Morath	107

Kamal Musale	248	Noël Tortajada	305
Rami Nihawi	62	Theresa Traore Dahlberg	157
Martin Otter	60	Aleksei Vakhrushev	135
Laila Pakalnina	81	Maximilien Van Aertryck	94
Michael Palm	130	Marieke Van der Sloot	95
Tara Parsa	146	Bram Van Paesschen	126
Pier Paolo Pasolini	285	Jeroen Van Velzen	137
J-P Passi	54	Vladilen Vierny	159
Tristan Patterson	125	Vanina Vignal	46
Claudio Paziienza	279	Mirjam Von Arx	166
Laurence Périgaud	109	Manuel Von Stürler	127
Jean-Gabriel Périot	99	Raymond Vouillamoz	298
Levin Peter	52	George Wageh	248
Pham Ngoc Lan	141	Corey D.B. Walker	194-195
Nicolas Philibert	304	Emelie Wallgren	158
Joel Pizzini	89	Albert Warth	306
Camille Plagnet	122	Stina Werenfels	248
Valérianne Poidevin	112	Natascha Werner	305
Michaël Poirier Martin	152	Ania Winiarska	142
Manuel Polls	305	Frederick Wiseman	123
Elodie Pong	304	Amy Wong	154
Claudio Recupero	114	William Wylie	186-187
Francis Reusser	305	Marcel Wyss	83
Francesca Reverdito	304	Wang Xiaoshuai	299
Manu Riche	133	Jasmila Žbanić	267
Johannes Riede	306	Olivier Zuchuat	47
Kham Sai Kong	156		
Samir	226-250		
Srdjan Sarenac	266		
Stefano Savona	283		
Kaspar Schiltknecht	153		
Romane Schirm	145		
Marc Schmidt	49		
Daniel Schweizer	249, 304		
Marie Seurat	48		
Makoto Shinozaki	299		
Sine Skibsholt	103		
Christan Sønderby Jepsen	291		
Heidi Specogna	91		
Matthias Staub	301		
Aya Tanaka	71		
Alain Tanner	305		
Lukas Thiele	306		
Thomas Thümena	248		

INDEX PAR FILM

24 Galeti, 7 Soareci, 18 Ani	66	Das bessere Leben ist anderswo	108	Hiver nomade	127
3 dni wolności	86	De l'origine des langues	304-306	Honorable Mention	196-197
900 Dagen	44	De Regels van Matthijs	49	Hors d'atteinte	304-306
A Diary for Timothy	276	Détour	304-306	Huerfano Valley	111
A Home Far Away	45	Diane Wellington	218	Icebreakers	94
Adieu	216	Die Lage	50	ID Swiss	248
After	140	Disneyland – Mon vieux pays natal	219	Iko	264
Amore carne	120	Dissonance	304-306	Ilha da Flores	278
Après le silence – ce qui n'est pas dit n'existe pas ?	46	Dragonslayer	125	Informativni razgovori	265
Armand 15 ans l'été	296	Drancy Avenir	220	Is Dead (Portrait incomplet de Gertrude Stein)	222
Around Oak Grove	196-197	Dur d'être dieu	51	Karim	143
Aux bains de la reine	67	Dylan	142	Kasno Smo Se Sreli	144
Avant après	217	Eau douce eau salée	71	Kette	304-306
Babylon 2	245	Ein Versprechen	52	Kluizenaar	95
Bad Weather	297	El olor de aquel lugar	88	Kovasikajuttu	54
Barbare et sauvages	304-306	Elogio da graça	89	Kyrkogårdsö	96
Blind Huber	186-187	Emergency Needs	194-195	L'âge adulte	75
BZV	196-197	Emile de 1 à 5	304-306	L'anabase de May et Fusako	
C'est-à-dire	304-306	Emile!	304-306	Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images	290
C'était un géant aux yeux bruns	106	Empire of Dust	126	L'archivio a Oriente	299
Cadenas	68	Enkel der Geschichte	90	L'argent raconté aux enfants et à leurs parents	279
Canaille!	304-306	Entre il et ailes	109	L'homme est-il bon ?	304-306
Capitaine Thomas Sankara	121	Erie	188-189	L'oiseau sans pattes	112
Cet étranger	304-306	Esma	260	L'ombrello di Beatocello	113
Changement de situation	122	Esther und die Geister	91	La fabbrica è piena – Tragicomedia in otto atti	76
Changer d'image	277	Fazlamesai	92	La Vierge, les Coptes et moi	128
Check Point	87	Fifeville	194-195	Laci Bácsi	114
Chevelle	182-183	Fillmore	196-197	Laura	129
Chez nous	304-306	Film mobitelom	261	Le bilboquet	304-306
Christmas in Icaria	69	Filmer la musique	301-303	Le cordonnier de la rue de Stalingrad	145
Chronique d'une mort oubliée	107	Filou	246	Le don des larmes	304-306
Chuyen moi nha	141	Flexing Muscles	93	Le gosse	77
Cinnamon	182-183	Forbidden Voices	110	Le libraire de Belfast	78
Comme des lions de pierre à l'entrée de la nuit	47	Forget Baghdad	247	Le nettoyeur	304-306
Cosmétique masculine	304-306	Gdzie jest Sonia	72	Le thé ou l'électricité	55
Crazy Horse	123	Gift	73	Lead	184-185
Cuates de Australia	124	Gilles Deleuze: Qu'est-ce que l'acte de création?	221	Leçon de mathématique	304-306
D'arbres et de charbon	70	Goal	304-306	Les choses rouges	223
D'une jungle à l'autre	298	Godine koje su pojeli lavovi	262	Listen to Britain	280
Damas, au péril du souvenir	48	Gypsy Davy	53		
Dans ma peau ou		Hélène et Paul	304-306		
Les principes secrets	304-306	Her Cinema Love	263		
		Héros sans visage	74		

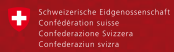
Low Definition Control – Malfunctions #0	130	Simples	304-306	Vol au Panthéon	304-306
Ma famille en 17 bobines	97	six faces d'une brique	57	Walker	304-306
Maman	304-306	Skinhead Attitude	249	Wavumba	137
Man Hastam	146	Slike sa ugla	267	Where the Condors Fly	61
Memoir	190-191	Snake Dance	133	Work Hard – Play Hard	292
Mødet med min far Kasper Højhat	147	Sniegs	81	Work Hard Play Hard	83
Mudanza	148	Something Else	196-197	Ya Sharr Mout	250
Myra Hess Plays Beethoven	281	Spicebush	186-187	Yamo	62
Nacer – Diario de maternidad	56	Stephan Kubiczek	304-306	Zang-e Tafrih	287
Nectar	186-187	Suchtgarten	155		
Nés derrière les pierres	149	Sweetie Pie	156		
Nessa	79	Tadjrebeh	282		
No estoy muerto, solo estoy dormido	98	Tahrir – Place de la Libération	283		
No Peace Without War	80	Taxi Sister	157		
Nos jours, absolument, doivent être illuminés	99	Telethon	196-197		
Nos rêves vos cauchemars	304-306	Ten Five in the Grass	192-193		
Notre corps est une arme – Prisons, Guérilla	100	Teorema	285		
Nous trois	304-306	Testamentet	291		
Nuit de poussière	150	The Ballad of Genesis and Lady Jaye	284		
O Signore Stracciarolo	151	The Citizens	196-197		
Old Cat	192-193	The Dark Side of the Sun	58		
Olga et ses hommes	152	The Golden Age of Fish	190-191		
Parc	224	The Loving Story	134		
Pictures from Dorothy	196-197	The Neighborhood Trilogy (Company Line / Watchworks / The Camps)	194-195		
Plaids 87	153	The Observers	59		
Ponte 5	154	The Prichard	192-193		
Pot-au-Feu	304-306	The Quiet One	158		
Poussières d'Amérique	225	The Tombigbee Chronicles Number Two (Rita Larson's Boy / Early Riser / Chicken)	192-193		
Praxis	101	The Tour	82		
Quality Control	184-185	The Tundra Book.			
Questo è mio	304-306	A Tale of Vukvukai, the Little Rock	135		
Reunion – Ti år etter krigen	131	Torre Bela	286		
Rousseau chez Alain Tanner (Jonas)	304-306	Traceurs	159		
Saudade	304-306	Tropicalia	136		
Saxifrages	304-306	Un oncle d'Amérique	304-306		
Schildkrötenwut	132	Văng Bông	60		
Selo bez zena	266	Ved Havet	103		
Si près si loin	115	Virgin Tales	116		
Side Löpp	102	iVivan las Antipodas!	300		

VISIONSDUREEL.CH

SPONSORS PRINCIPAUX



PARTENAIRES



Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC

Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit DEZA
Direction du développement et de la coopération DDC

